ELISABETH DEN OTTER

Música y danza de indios y mestizos en un valle andino del Perú

Dibujo de Kees Putman, representando una vasija modelada del período Recuay (200-600 d.C.), de una figura humana tocando una trompeta natural, un dúo tocando flauta & tambor, y dos miembros de una banda tocando saxofón y trompeta

© Elisabeth den Otter 2024

Tabla de contenidos

Prefacio **5**

Introducción: "Así es la costumbre" **7**

Capítulo 1: Los antecedentes: la teoría, la historia y la sociedad **13**

1.1: Antropología de la música y la danza 13
1.2: La historia del Perú y su música 26
1.2.1: Perú antes de la conquista 28
1.2.2 Perú después de la conquista 36
1.3: El área de investigación 45
1.3.1: El Callejón de Huaylas 47
1.3.2: indios, cholos y mestizos 64
1.3.3: La investigación 80

Capítulo 2: La música, el canto y el baile del Callejón de Huaylas **87**

2.1: Introducción 87
2.2: Los instrumentos 89
2.2.1: Instrumentos musicales utilizados en el Callejón de Huaylas 89
2.2.1.1: Idiófonos 90
2.2.1.2: Membranófonos 91
2.2.1.3: Aerófonos 94
2.2.1.4: Cordófonos 99
2.2.2: Construcción de instrumentos 108
2.2.3: Combinaciones de instrumentos 111
2.3. El repertorio 118
2.3.1: Música religiosa y secular 122
2.3.2.: Cantos religiosos y seculares 125
2.4: El huayno como punto focal de la cultura musical 130
2.5: Los bailes 160
2.5.1: Danzas vernáculas 161
2.5.2: Bailes criollos 176
2.5.3: Bailes internacionales 177
2.5.4: Danzas folclóricas 177
2.6: Conclusiones 179

Capítulo 3: Los intérpretes **182**

3.1: Introducción 182
3.2. Los intérpretes y sus artes 185
3.2.1: ¿Qué significa "música"? 197
3.2.2: ¿Cómo se aprenden las artes escénicas? 201
3.2.3: ¿Los intérpretes son aficionados o profesionales? 204
3.3: Los intérpretes y su público 208
3.4: Algunos de los intérpretes vistos de cerca 211

3.4.1: Lorenzo Piscoche 211
3.4.2: Los intérpretes de Tumpa 215
Capítulo 4: Los eventos celebrados en el Callejón de Huaylas 228
4.1: El significado de las fiestas 228
4.2: Los eventos celebrados en el Callejón de Huaylas 232
4.2.1: Eventos religiosos comunitarios 236
4.2.1.2: Fiestas de diversión: carnaval 260
4.2.1.3 Fiestas de devoción: Semana Santa y Corpus Christi 265
4.2.2.: Acontecimientos privados, religiosos y seculares 273
4.2.3: Acontecimientos seculares comunales 275
4.2.3.1: Grupos de trabajo comunal 275
4.2.3.2: Fiestas cívicas 276
4.2.3.3: Bailes sociales 278
4.2.3.4: Espectáculos 278
4.3: Conclusiones 285
Capítulo 5: El contexto nacional 287
5.1: De la música andina a la música popular: los efectos de la migración 289
5.2. De la música andina a la música folclórica: los efectos del turismo 301
5.3: Conclusiones 311
Apéndice 1: el material audiovisual 329
La presentación de diapositivas 330
Los ejemplos musicales 332
La película 343
Apéndice 2: los cuestionarios 344
Glosario 349
Literatura 355
Fotografías 368

Prefacio

Este libro aborda el contexto social de la música y la danza de la población del Callejón de Huaylas, un valle andino en Perú. Describe y analiza la conexión entre música y danza, personas, y eventos sociales. Los instrumentos musicales, el repertorio y los textos de las canciones fueron estudiados como parte de - y el reflejo de - la sociedad, así como los artistas, su público, y los eventos durante los cuales se reunieron.

La investigación tuvo lugar en 1980-1981, fue realizada con una subvención de la Fundación Holandesa para el Avance de la Investigación Tropical (WOTRO).

Dado el tema y la metodología de la investigación, el material audiovisual que lo acompaña (34 ejemplos musicales, una serie de 100 diapositivas y una película de 30 minutos) se considera una parte esencial del libro. La música y la danza son medios diferentes del lenguaje: al ser no verbales, constituyen diferentes canales de comunicación, para ser registrados por medios distintos a la escritura.

En 2017, el texto en inglés y el material audiovisual se digitalizaron para su acceso en línea bajo la licencia Creative Commons y publicado en el Archivo Internet (Internet Archive). Esta organización sin ánimo de lucro está construyendo una biblioteca digital de sitios internet y otros artefactos culturales.

- Libro: “Música y danza de indios y mestizos en un valle andino del Perú”, Delft: Eburon, 1985 (366 páginas), con 148 fotos en blanco y negro;

- Ejemplos musicales (34);

- Presentación de diapositivas (100 diapositivas);

- Película (31 min.) "Nuestra Señora de la Misericordia - fiesta patronal de Carhuaz (Perú)"

- Descripción de los materiales audiovisuales.

(www.elisabethdenotter.nl/peru)

(https://archive.org/details/peru_book_denotter)

Siempre hubo un deseo de traducir el libro al español, pero esto resultó complicado y caro. Por suerte, ahora es posible utilizar un servicio de traducción como “Reverso”.

Basado en el trabajo realizado en 2017 (digitalización del libro, las diapositivas en color, los ejemplos musicales y la película), el texto en inglés fue traducido al español con “Reverso”, y corregido con la ayuda de manuales como " Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú" (Instituto Nacional de Cultura, 1978) para los términos musicales. Al final recreando esta edición en español lo más fielmente posible en 'Pages" (Apple), Se han añadido enlaces para permitir a los lectores acceder fácilmente al material audiovisual descrito en el texto.

Esta edición será igualmente publicado en el Internet Archive (Archivo Internet) y en mi página-web.

No hace falta decir que el material solo pudo ser recogido gracias al interés y la cooperación de muchos Peruanos en el Callejón de Huaylas y en Lima.

Por favor: tenga en cuenta que la investigación se realizó en 1980-1981!

La traducción fue un gran esfuerzo, que no podría haber hecho sin la ayuda de Ludwig Pesch, músico y etnomusicólogo que me ayudó en el campo de la informática desde mi jubilación en 2003.

También quiero agradecer Gustavo Bencomo (músico venezolano) y Katrin Lengwinat (etnomusicóloga venezolana) para sus comentarios.

Introducción: "Así es la costumbre"

"La música y la danza son un medio para entender a los pueblos y su comportamiento, y como tales son herramientas valiosas en el análisis de la cultura y la sociedad. Debido a su intenso valor emocional, entran en todas esas situaciones sociales que implican efectos intensificados, y a su vez provocan una intensa reacción emocional." (Boas, 1965:607)

Cuando se les preguntó por qué tocaban cierta música, bailaban cierta danza, o usaban cierta ropa, la respuesta dada por los artistas casi invariablemente era "Así es la costumbre". Aunque la gente no reconoce abiertamente el simbolismo de su música y danza, y aunque estos hayan perdido su significado original, no se puede decir que no tengan ningún significado para los participantes. Durante un evento secular o religioso las ideas se traducen en acciones expresivas, a menudo por medio de la música y la danza.

Por lo tanto, me correspondía a mí, como antropólogo, observar estas costumbres y encontrar el principio que subyace a los fenómenos observados, en este caso la música y la danza de las personas que viven en el Callejón de Huaylas, un valle andino en el norte-centro de Perú. Este trabajo se basa en el supuesto de que los tipos de música y danza en el Callejón de Huaylas están relacionados con la clase social, el uso del lenguaje y, en última instancia, la identidad cultural. Reflejan la identidad de los grupos étnicos que viven en este valle andino: los indios, los mestizos y un grupo intermedio de indios aculturados llamado cholos.

Si la música y el comportamiento musical pueden ser utilizados para identificar grupos específicos en la sociedad, uno debe ser capaz de hacerlo escuchando y observando, así como observando el contexto social en el que tienen lugar. Conociendo el lugar, la gente y la ocasión, se puede predecir qué instrumentos se utilizarán, qué repertorio se tocará, qué idioma se hablará y qué tipos de baile habrá.

Por el contrario, al escuchar un cierto tipo de música, tocada en ciertos instrumentos en un cierto tiempo y lugar, y cantado en quechua o español, uno puede decir qué tipo de personas están conectadas con él. Así, si uno oye una combinación de flauta y tambor tocando pasacalles y huaynos en un pueblo rural, uno puede estar bastante seguro de que el patrocinador es un indio o un cholo. Por otro lado, si uno oye una banda de música con

saxofones u otros instrumentos modernos tocando una cumbia, es probable que uno esté en un centro urbano, en un evento patrocinado por un mestizo.

La antropología como ciencia de la cultura

Como antropóloga cultural interesada en la música y la danza de la gente del Callejón de Huaylas, fui influenciada por ideas y teorías generadas por el estructuralismo, la semiótica y la etno-comunicacón.

"Cultura" es un concepto utilizado por los antropólogos y se refiere a "la totalidad de la experiencia aprendida y acumulada del hombre, los patrones de comportamiento socialmente transmitidos característicos de un grupo social particular", según lo definido por Keesing y Keesing (1971:20). Se trata de acciones, artefactos e ideas que los individuos en la tradición en cuestión aprenden, comparten y valoran. Los elementos de la cultura tienen una función: hacen algo, tienen significado, para las personas interesadas, dentro del contexto total de su cultura. (Keesing, 1958:25.26)

La cultura es un sistema de ideas compartidas, un sistema de comunicación verbal y no verbal. Según Blacking (1979:3), solo existe en la medida en que los individuos lo invocan y reinventan en el curso de la interacción social.

Recientemente, se observa un creciente interés en el análisis del comportamiento no verbal en los círculos antropológicos: a través de la música y la danza se pueden estudiar las relaciones sociales, económicas, políticas y religiosas. Los instrumentos musicales, el repertorio de música y danza, la información verbal contenida en los textos de las canciones, los eventos durante los cuales la música y la danza pueden ser testigos, y los artistas y su público, todos son formas de comunicarse.

La comunicación no verbal tiene lugar a través de los objetos que hacemos y usamos, la forma en que ordenamos el espacio que nos rodea, nuestros sonidos y nuestros movimientos. En gran medida tiene lugar en un nivel inconsciente, que puede ser la razón por la cual la respuesta a mis preguntas sobre el "por qué" de la música y la danza, su función y significado tan a menudo era "Así es la costumbre".

Gerbrands (1983b:1) llama al estudio multidisciplinario de la conducta humana “etno-comunicación", un término que define como "la unión de personas individuales en una unidad social mediante un sistema de signos

definido culturalmente". El prefijo "etno" se refiere a las palabras "un sistema definido culturalmente": los miembros de cada cultura tienen su propia forma de comunicarse entre sí.

La etno-comunicación está estrechamente relacionada con la semiótica, el estudio de los signos: ambos tienen la comunicación no verbal como campo de estudio, el "lenguaje de las cosas" y el "lenguaje de las acciones" en lugar del "lenguaje de las palabras". El semiótico Van Zoest da la siguiente definición de "cultura" (1978:53): "La cultura es una habilidad compartida por un grupo para reconocer, interpretar y producir signos de una manera idéntica."

Leach (1976:10,16) asume que todas las dimensiones no verbales de la cultura están organizadas en conjuntos modelados para incorporar información codificada de una manera análoga a los sonidos y palabras y oraciones de un lenguaje natural. Y que en algún nivel el "mecanismo" de estos modos de comunicación debe ser el mismo, que cada uno es una "transformación" de cada otro en el mismo sentido que un texto escrito es una transformación del habla. Su enfoque, que considera la cultura como un sistema de comunicación, está influenciado por el estructuralismo y la semiótica.

La música y la danza, específicamente, tienen esta cualidad comunicativa y pueden ser consideradas la representación material de ideas abstractas, o en términos de Leach: "condensación ritual". (Leach, 1976:37)

La Escuela de Estructuralismo de Leiden estudia el sistema colectivo, y los cambios (colectivos) en el sistema (las transformaciones), siendo el estructuralismo el estudio de las relaciones dentro de un sistema, (de Josselin de Jong, 1974:45,6. Las relaciones entre los elementos del sistema son más importantes que los propios elementos.

La investigación

El objetivo de la investigación fue estudiar la música y la danza del Callejón de Huaylas, un valle andino en el centro-norte del Perú, mediante medios antropológicos y audiovisuales y técnicas de investigación. Los datos así recopilados fueron luego descritos y analizados con el fin de obtener una idea de las formas en que la música y la danza reflejan la sociedad. A través de ellos se expresan las relaciones entre indios y mestizos; son

transformaciones de los niveles sociales, económicos, religiosos y políticos existentes en esta sociedad.

Las preguntas de investigación fueron las siguientes:

¿Qué tipos de música existen en el Callejón de Huaylas? ¿Durante qué eventos se realizan y cuál es su significado? ¿Cuál es la posición de los músicos? ¿Qué factores contribuyen a la preservación o cambio de la música? Los instrumentos musicales y el repertorio fueron estudiados como parte - y reflejo - del contexto social: los intérpretes, su público y los eventos durante los cuales se reúnen.

Después de que llegué al campo en 1980, pronto se hizo evidente que la danza, que no se mencionó específicamente en el proyecto de investigación original, estaba en muchos casos estrechamente relacionada con la música de la zona, especialmente en el caso de la música más tradicional y religiosa de los campesinos indios. Este aspecto, por lo tanto, se prestó atención y fue incorporado en la investigación.

Otro aspecto, que no era tan obvio en 1977, cuando visité el Callejón de Huaylas por primera vez, pero mucho en 1980, fue el aumento del turismo en relación con la carretera recién terminada, y los posibles efectos que esto podría tener en las artes escénicas del Callejón de Huaylas.

Dado el tema de la investigación, el uso de técnicas audiovisuales fue una parte esencial de la investigación: la música y la danza son un medio diferente del lenguaje. Al ser no verbales, pueden ser considerados diferentes canales de comunicación, para ser documentados por medios distintos a la escritura. Por lo tanto, los resultados de un estudio antropológico de la música y la danza no pueden transmitirse solo con palabras: la información auditiva y visual es tan importante como la palabra escrita. Quizás debería ir aún más lejos: escribir sobre música y danza es casi una tarea paradójica.

Por lo tanto, los resultados de mi investigación sobre la música y la danza del Callejón de Huaylas se presentarán en varias formas: un libro con fotografías en blanco y negro, una selección de grabaciones de sonido, una presentación de diapositivas y una película con sonido.

El material audiovisual y escrito se refieren y refuerzan entre sí: cuando uno ve un determinado grupo de danza en la presentación de diapositivas o en la película, uno debe consultar el libro para obtener más información de

fondo. En cambio, al leer sobre los tipos de música que existen en el Callejón de Huaylas, uno debería querer escuchar los ejemplos musicales, y así sucesivamente.

Mientras que la presentación de diapositivas y la selección de grabaciones siguen la línea analítica del libro, la película es un "estudio de caso" de un evento en particular (la fiesta del patrón santo de Carhuaz) que intenta transmitir la reacción emocional de los participantes.

La música y la danza se documentan por más de un medio, y se comunican al lector/oyente/observador por medios verbales y no verbales, transmitiendo así lo que puede denominarse una "imagen en movimiento".

El resultado

En este libro, la música y la danza se consideran parte de la cultura del Callejón de Huaylas. Este enfoque holístico significa que, antes de describir y analizar el material reunido en el campo, el fondo - teórico, histórico y sociocultural - tendrá que ser esbozado. Por lo tanto, el capítulo 1 consiste en una introducción general sobre la antropología de la música y la danza, la historia del Perú y su música, información de fondo sobre el Callejón de Huaylas y sus habitantes, y sobre la investigación.

Los instrumentos, como los aspectos más tangibles de la música, así como su construcción y uso, se describen en detalle en el capítulo 2, ilustrado con dibujos y fotografías, con el fin de mostrar la forma en que se tocan. Luego se discute el repertorio de música y canción, seguido de una sección dedicada al huayno popular donde se analizan los textos de varios huaynos. Finalmente, las danzas son tratadas. La posición de los músicos y danzantes en la sociedad se discute en el capítulo 3. Un número de ejecutantes fueron entrevistados y respondieron preguntas en cuanto a quiénes son músicos, cómo se convierten en músicos, cómo se aprende la música, si son aficionados o profesionales, y lo que la música significa para ellos. Los estudios de casos de un músico individual y varios músicos de un pueblo muestran cómo los artistas actúan en su contexto social.

El uso y la función de la música en relación con otros aspectos de la cultura se discuten en el capítulo 4, donde el uso de la música y la danza se clasifica en cuatro categorías de eventos basados en las oposiciones comunales / privadas y religiosas/seculares. Una serie de eventos se describen con más

detalle, para ilustrar el contexto social en el que los músicos y danzantes actúan, mostrando que ciertos tipos de música e instrumentos musicales están relacionados con grupos y eventos específicos.

El capítulo 5 trata de los factores que contribuyen al cambio. La música y la danza del Callejón de Huaylas no existen aisladamente, sino que viajan a Lima con los migrantes y están expuestos a influencias externas, como los medios de comunicación y el turismo.

El énfasis etnográfico es inherente al tema: no puede haber análisis sin una descripción detallada. Objetos concretos como instrumentos o disfraces, y acciones concretas como tocar música y bailar son más fáciles de observar y analizar que funciones y significados abstractos.

Este último es especialmente notable cuando uno pregunta "¿qué significa la música para ti?", "¿por qué usas una máscara?" etc. Cuando la respuesta a estas preguntas es casi predecible "Así es la costumbre", el investigador sabe que las preguntas no son relevantes para el participante. ¿Cómo, entonces, pueden descubrirse "las opiniones de los participantes", si no mediante preguntas directas? Dado que la mayor parte de la música y la danza del Callejón de Huaylas puede considerarse un drama folclórico ritual, se puede asumir que el mensaje no está en el hablar, sino en el hacer. En otras palabras: la comunicación tiene lugar a través de diferentes canales no verbales. Las canciones - especialmente los huaynos -y las danzas tradicionales pueden ser consideradas expresiones de un contra-movimiento ideológico y un rechazo de la cultura urbana dominante. Representan los sentimientos de los indios y cholos del Callejón de Huaylas y reflejan su resistencia a la sociedad mestiza dominante en la que viven. Los valores informales expresados por ellos contrarrestan el sistema de valores dominante con sus valores oficiales, y crean un equilibrio temporal entre tendencias opuestas, o "contrapunto" (ver Wertheim, 1975:147-152), en una búsqueda de identidad cultural.

Capítulo 1: Los antecedentes: la teoría, la historia y la sociedad

1.1: Antropología de la música y la danza

La música y la danza, como comportamiento expresivo y comunicativo, son parte de una cultura y un reflejo de la sociedad. En el pasado fueron estudiados como "arte", primitivo u otro, pero hoy en día hay una tendencia a considerarlos comportamiento comunicativo. Ahora se estudian como comportamiento no verbal en el caso de la música y la danza, o como comportamiento especial del lenguaje en el caso de la canción, a menudo con la ayuda de ideas desarrolladas en la semiótica, la ciencia general de los signos y sistemas de signos.

Aunque uno puede tocar música por sí mismo, tanto la música como la danza ocurren con mayor frecuencia en situaciones públicas: durante ceremonias religiosas y comunitarios. Los rituales públicos pueden ser visto como promulgaciones dramáticas, comentarios y síntesis de los significados básicos de una cultura particular. Sirven para reafirmar, desarrollar y elaborar aquellos aspectos de la realidad que mantienen unido a un grupo particular de personas en una cultura común.

Música y danza son parte de la "cultura afectiva", término utilizado por Joann Kealiinohomoku (1979:47) designando manifestaciones culturales que implícita- y explícitamente reflejan los valores de un grupo dado de personas a través de medios diseñados conscientemente que despiertan respuestas emocionales y que refuerzan fuertemente la identidad del grupo.

Dos autores me han influenciado particularmente: Alan Merriam que escribió “The anthropology of music” (“La antropología de la música”) (1964) y Alan Lomax que escribió “Folk song style and culture” (“Estilo y estilo de la canción popular”) (1971). Debido a que estos trabajos no son generalmente conocidos en los círculos antropológicos, los he resumido a continuación.

La publicación del libro de Merriam en 1964 constituyó un hito. Combinó lo musicológico con lo antropológico y estudió la música como comportamiento humano: los conceptos que yacen detrás del comportamiento musical, el papel y el estatus de los músicos, y los usos y

funciones de la música. En el capítulo 2 desarrolló un modelo en el que se distinguían tres niveles analíticos: 1) sonido musical en sí; 2) comportamiento físico, social y verbal en relación con la música; y 3) conceptualización sobre la música. En el capítulo 4 Merriam discute los conceptos que subyacen a la práctica y la interpretación de la música: cuál es la naturaleza de la música, cómo encaja en la sociedad como parte de los fenómenos existentes de la vida, y cómo está organizada conceptualmente por las personas que la usan y la organizan. Estos conceptos son nociones abstractas que se "traducen" en comportamiento físico, verbal o social.

En los capítulos 6, 7 y 8 discute cuatro tipos de comportamiento con respecto a la producción y organización del sonido: comportamiento físico, comportamiento verbal sobre el sonido de la música, comportamiento social tanto por parte de los que producen música y los que escuchan y responden a ella, y comportamiento de aprendizaje que permite al músico producir los sonidos apropiados. El comportamiento físico se refiere a las técnicas de tocar instrumentos y técnicas vocales, con sus actitudes corporales concomitantes, así como la respuesta física de los oyentes.

El comportamiento verbal sobre el sonido musical se refiere a lo que la gente dice sobre la estructura musical y los criterios que la rodean, p. ej. los estándares de excelencia en la interpretación.

La discusión sobre el comportamiento social se centra en la cuestión de si los músicos son especialistas o profesionales, y en el proceso de aprendizaje. Todos los músicos son especialistas, y algunos de ellos son profesionales, aunque los grados de profesionalidad varían. Son especialistas ya que su trabajo difiere del de otros en la sociedad, y profesionales porque sus habilidades musicales son mayores que las de otros miembros de su grupo. El profesionalismo parece correr a lo largo de un continuo, desde el pago en regalos ocasionales en un extremo hasta el apoyo económico completo a través de la música en el otro. Otro criterio importante es la aceptación del músico como especialista o profesional, reconocido por pagos o regalos y otros tipos de reconocimiento de su capacidad. El reconocimiento público del músico como músico, y la concesión por la sociedad del privilegio de comportarse como músico se espera que se comporte, constituyen aceptación. En muchas sociedades, el papel del músico se atribuye (se asigna a los individuos sin referencia a sus diferencias innatas o habilidades) en lugar de lograrse (se deja abierto para

ser llenado a través de la competencia y el esfuerzo individual). La cuestión del estatus y rol atribuido versus el logrado está íntimamente relacionada con el proceso de aprendizaje. El comportamiento musical a menudo se caracteriza por un bajo estatus y alta importancia, junto con un comportamiento desviado permitido por la sociedad y capitalizado por el músico. Los músicos a menudo forman grupos sociales definidos, con sus propios patrones de comportamiento distintivos. Además, la música y el comportamiento musical pueden ser un medio para identificar grupos específicos en la sociedad, ya que las subculturas se forman en base a la música, y las subculturas se identifican a través de la música.

Al ver el sonido musical como el resultado final de un proceso dinámico, Merriam señaló que los conceptos subyacentes conducen a un comportamiento que a su vez da forma a la estructura y la presentación. Es obvio, sin embargo, que los conceptos y el comportamiento deben ser aprendidos, porque la cultura en su conjunto es el comportamiento aprendido, y cada cultura da forma al proceso de aprendizaje de acuerdo con sus propios ideales y valores. La imitación es una forma de aprender música, a menudo seguida de una formación más formal por un profesor de música. Es a través del proceso de aprendizaje que se forma un vínculo entre el producto por un lado y los conceptos y comportamientos del músico por el otro, a través de la respuesta del músico a la crítica de su actuación por sus oyentes.

Los usos y funciones de la música se discuten en el capítulo 11. "Uso" se refiere a la situación en la que la música se emplea en la acción humana, mientras que "función" se refiere a las razones de su empleo y en particular el propósito más amplio que sirve. Las funciones de la música y la danza son múltiples: ofrecen la oportunidad para la expresión emocional, dan placer estético, entretienen, comunican, hacen cumplir las normas sociales, validan las instituciones sociales y los rituales religiosos. En esencia, contribuyen a la continuidad y estabilidad de la cultura y a la integración de la sociedad. Según Merriam (1964:222-223) una función importante de la música es la oportunidad que da para una variedad de expresiones emocionales - la liberación de otros pensamientos e ideas inexpresivos, la correlación de una amplia variedad de emociones y música, la oportunidad de "desahogarse" y quizás resolver conflictos sociales, la explosión de la creatividad misma, y la expresión colectiva de hostilidades.

La danza, como la música, es considerada un fenómeno social por Merriam (1974:12, 13): comportamiento humano adquirido para que las personas se comuniquen con otras personas. El antropólogo está principalmente interesado en la relación del grupo de danza con otros grupos de la sociedad, en cómo la danza refleja la estructura social y cultural, y en la contribución de la danza a las otras estructuras que se combinan con ella para formar la sociedad. Busca entender el papel y el estatus del danzante.

La influencia de Merriam en mi investigación es obvia, al igual que la gran deuda de gratitud que le debo. Como él, usaré los términos 'antropología de la música" y 'antropología de la danza", ya que no son los sistemas musicológicos o coreográficos los que estudio, sino los aspectos comunicativos: lo que la gente está "diciendo" a través de la música y la danza, y lo que el público entiende.

Alan Lomax llevó a cabo un interesante estudio sobre la relación entre el estilo de la canción popular y la cultura, diciendo (1971:3):

"Un estilo de canción, como otras cosas humanas, es un patrón de comportamiento aprendido, común a la gente de una cultura. El canto es un acto especializado de comunicación, similar al discurso, pero mucho más formalmente organizado y redundante. Debido a su mayor redundancia, el canto atrae y mantiene la atención de los grupos; de hecho, como en la mayoría de las sociedades primitivas, invita a la participación de los grupos. Sin embargo, ya sea que se interprete de forma coral o no, la función principal de la canción es expresar los sentimientos compartidos y moldear las actividades conjuntas de una comunidad humana."

Él considera la canción una "medida de la cultura", diciendo que "el descubrimiento principal en cantometría es que el estilo preferido de una cultura refleja y refuerza el tipo de comportamiento esencial para sus principales esfuerzos de subsistencia y para sus instituciones sociales centrales y de control." (1971 :133) Con el fin de establecer una taxonomía de los estilos de canciones populares del mundo, hizo un análisis estadístico de 2.557 interpretaciones de canciones de 233 culturas en 56 áreas de cultura, en gran parte siguiendo el "Atlas Etnográfico" de Murdock; 23 de las culturas eran de América del Sur, con Aymara y Quechua en la categoría "Andes". (1971:75, 29, 30)

En el capítulo 2, Lomax construyó dos modelos de canciones contrastivas: A) la actuación altamente individualizada y dominante en grupo, en la que un cantante solista domina el espacio de comunicación presentando un patrón que es demasiado complejo para la participación; a menudo el cantante está acompañado por una orquesta de apoyo que impone aún más el silencio; y B) la actuación altamente cohesiva e involucra al grupo, en la que todos los presentes pueden unirse fácilmente debido a la simplicidad relativa y repetición de los patrones.

El modelo de la canción amerindia de Lomax no se aplica a los campesinos indios más aculturados del Callejón de Huaylas: en lugar de pertenecer a este modelo, el estilo de canción del Callejón de Huaylas pertenece más bien al tipo A): el altamente individualizado y grupal con un cantante solista.

No parece haber ningún tipo de canción que corresponda al otro modelo de Lomax: la actuación altamente cohesiva, que involucra al grupo, en la que todos los presentes pueden unirse fácilmente debido a la relativa simplicidad y repetición de los patrones.

En el Callejón de Huaylas, donde no existe canto coral, ya sea al unísono o polifónico (excepto durante eventos religiosos: en la iglesia y durante las procesiones), el canto en solitario está acompañado por un arpa o violín - en cuyo caso el músico es también el vocalista - o por una orquesta de apoyo, como es el caso del vocalista acompañado por una orquesta de cuerdas. Esto podría llevar a la conclusión de que las canciones del Callejón de Huaylas, incluso las del género vernáculo, muestran más rasgos españoles que precolombinos.

El análisis cantométrico se llevó a cabo en los capítulos 10 y 12 para incluir el movimiento y la danza, en lo que se denominó "coreometría". Se extrajeron perfiles de danza de 43 culturas, cayendo en ocho conjuntos regionales, siendo uno amerindio. Alan Lomax y sus colaboradores querían confirmar su impresión de que las áreas de estilo y los conjuntos encontrados en el análisis del estilo de canto serían confirmados por un análisis similar de otra forma de actividad expresiva, p.e. danza. Encontraron que la relación entre el estilo de danza y el trabajo era particularmente importante, ya que el estilo de movimiento en la danza es una cristalización de los patrones más frecuentes y cruciales de la actividad diaria.

Según Lomax (1975:317), las características del movimiento más frecuentemente encontradas entre los productores simples presentan una trayectoria de movimiento unidimensional y transiciones de reversión simples, el uso simultáneo de miembros y pocas partes del cuerpo por acción, una relativa ausencia de fluidez y de movimientos curvilíneos, y una baja prominencia de figuras destacadas y poco o ningún cambio en las organizaciones de grupo.

El perfil coreométrico amerindio se corresponde con los movimientos de las danzas religiosas y vernáculas del Callejón de Huaylas, donde la danza se asemeja principalmente a una forma estilizada de caminar: los pies están estampados para hacer que las cascabeles sonaran, mientras que los bastones de ritmo, las espadas y los escudos, o las cascabeles subrayan el ritmo de la música. Las filas dobles, los ochos y los círculos son las figuras más comunes.

En cuanto al Callejón de Huaylas, las áreas de estilo y los conjuntos encontrados en el análisis del estilo de canto no se confirman por un análisis similar de la danza: donde los tipos de danza tradicional son amerindios, el estilo de canción es claramente europeo.

Un número de deficiencias de un enfoque mundial como Lomax s son evidentes. Uno de ellos es el hecho de que el muestreo de las culturas sudamericanas era escaso, como él mismo admite. (1971:110).

Se necesitan más investigaciones con la ayuda de los perfiles cantométricos y coreométricos de Lomax, así como las "guías de campo" de Kealiinohomoku (1972) para obtener datos sobre técnicas de canto y danza, así como sobre rasgos materiales asociados con estos y datos socioculturales.

Las teorías de Merriam y Lomax sirvieron como guía para la investigación, y siempre se encontrarán "flotando en el fondo".

Etnomusicología

La antropología musical, también llamada "etnomusicología", es una disciplina relativamente joven. El erudito holandés Jaap Kunst fue quien acuñó el término; hasta entonces había sido llamado "musicología comparativa". En su libro "Ethnomusicology" (1959:1) definió la

etnomusicología como sigue: "el objeto de estudio de la etnomusicología es la música tradicional y los instrumentos musicales de todos los estratos culturales de la humanidad, desde los llamados pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia, por lo tanto, investiga toda la música tribal y folclórica y todo tipo de música artística no occidental. Además, estudia también los aspectos sociológicos de la música, como los fenómenos de aculturación musical, es decir, la influencia de elementos musicales ajenos. El arte occidental y la música popular (entretenimiento) no pertenece a su campo."

Las definiciones a través de los años muestran el crecimiento y el alcance cambiante de la disciplina.

La definición de Mantle Hood de 1969 ya es más general: "La etnomusicología es un enfoque para el estudio de cualquier música, no solo en términos de sí misma, sino también en relación con su contexto cultural."

Ahora, también la música de arte occidental, así como la música de entretenimiento popular, se puede estudiar en su contexto cultural. Merriam definió la disciplina dos veces, una en 1960 y otra en 1973, cambiando solo una pequeña - pero muy significativa - palabra: "La etnomusicología es el estudio de la música en la cultura" (1960) y "La etnomusicología es el estudio de la música como cultura" (1973), considerando la música como un aspecto esencial de la cultura en lugar de considerarla como una entidad separada. (Merriam, 1977:202-204)

La definición de George List es tal que incluye la dualidad de la disciplina: "La etnomusicología es el estudio de patrones de sonido producidos humanamente, patrones de sonido que los miembros de la cultura que los producen o el erudito que los estudia conciben como música." (1979:1) En esta definición, la "visión de los participantes", las concepciones conscientes y colectivas que tienen y las categorías que distinguen (la evaluación popular) y la "visión del investigador" que se esfuerza por comprender los datos y los pone en un modelo de la estructura que considera fundamental para la cultura en cuestión (la evaluación analítica).

Coreología

La antropología de la danza, también llamada "coreología", es el estudio de la danza en su contexto social. Al igual que el estudio de la música, el

estudio de la danza también tiene dos aspectos, uno formal (la danza en sí misma) y el otro contextual (la danza en su contexto). No solo debemos prestar atención a la forma de la danza, sino también al significado que tiene para las personas que la producen, realizan y observan. (Royce, 1977:212-215)

Judith Hanna ha dado una excelente visión general de la antropología de la danza en su artículo "Movimientos hacia la comprensión de los seres humanos a través del estudio antropológico de la danza" (1979). La danza se entiende como "comportamiento humano compuesto de secuencias determinadas, intencionalmente rítmicas y culturalmente modeladas de movimientos corporales no verbales que no sean actividades motoras ordinarias, el movimiento tiene un valor inherente y estético"." Hanna aclara su uso de la palabra "estética" diciendo que se refiere a las nociones de conveniencia y competencia de los grupos de referencia del danzante que guían las acciones del bailarín. El comportamiento humano debe cumplir con cada uno de los criterios anteriores para ser clasificado como "danza"; cada característica de comportamiento es necesaria, y el conjunto es suficiente. Algunos pueden tener más significado que otros en diferentes contextos socioculturales. La danza es un comportamiento comunicativo.

La música como dispositivo comunicativo

Hay una clara distinción entre la música como un dispositivo comunicativo y como un llamado "lenguaje universal", un enfoque que los etnomusicólogos han rechazado coherentemente. Charles Seeger (1941:122) escribió: "Debemos, por supuesto, tener cuidado de evitar la falacia de que la música es un 'lenguaje universal'. Hay muchas comunidades musicales en el mundo, aunque no, probablemente, tantas como comunidades de habla. Muchas de ellas son mutuamente ininteligibles."

La función expresiva de la música es algo a lo que los etnólogos de antaño prestaron atención, como muestra un artículo de Charles Myers: "El estudio etnológico de la música". Señala que no se ha hecho mucho trabajo en esta rama de la investigación, en parte debido al hecho de que el tema exige un trabajador que es un etnólogo capacitado, así como un músico. Myers vio el

aspecto comunicativo de la música muy claramente, lo cual atestigua el siguiente pasaje (1907:236):

"La música es un medio reconocido de intercomunicación, por lo que debe considerarse como un idioma. Pero el lenguaje de la música difiere del lenguaje verbal en que puede comunicar solo emociones (o sentimientos), mientras que el lenguaje verbal sirve para la expresión cognitiva (intelectual), así como para la expresión emocional. El lenguaje de la música está desprovisto de signos reconocidos para la expresión cognitiva."

Aquí, los problemas que fueron estudiados en los años 70 por los semiólogos de la música ya estaban prefigurados.

Setenta años después, John Blacking (1977:19) se hace eco del comentario de Myers, diciendo:

"La música no es tanto un lenguaje inmediatamente entendido que se puede esperar para producir respuestas específicas como es una expresión metafórica de sentimiento. No puede comunicar nada nuevo a sus oyentes excepto patrones desconocidos de sonido que, a través de contrastes tonales y rítmicos, puede provocar tensión nerviosa e impulso motor - siempre que se presenten en un entorno culturalmente familiar y como un comportamiento que se percibe como musical."

El lenguaje y la música son los dos modos principales por los cuales se pueden producir patrones de sonido para la comunicación social.

En lingüística estructural, el signo unifica un concepto (el significado) y una imagen acústica (el significante), pero en música no se conoce la relación entre el significante y el significado. O, como pregunta Henri Lefebvre (1971:55, 56): en música, ¿cuál es el significante, si hay alguno, dónde está y cuál es su relación con el significado? La distinción significante-significado puede introducirse en la musicología y desarrollarse en una investigación y disciplina específica: la semiótica musical. Uno podría tratar toda la música como un mensaje que puede ser descifrado mediante la construcción de un código, por lo que uno podría llegar a la conclusión de que uno ya conocía este código y que cada oyente lo llevaba dentro de él, al menos inconscientemente.

Los estructuralistas a menudo usan la analogía lingüística: si el lenguaje tiene reglas que son manipuladas inconscientemente por los hablantes, uno puede asumir que existe una situación comparable en otras esferas de la

cultura (de Josselin de Jong, 1974:59-60). Hay muchas similitudes entre la lingüística y las ciencias sociales: ambos estudian el comportamiento aprendido de las personas y ambos son de la opinión de que este comportamiento aprendido obedece ciertas leyes. Los lingüistas han ''descubierto" el sistema detrás del lenguaje, aunque los hablantes generalmente no son conscientes de este sistema. Los antropólogos no han alcanzado (todavía) este nivel de certeza: tienen que contentarse con creer que lo mismo ocurre con las expresiones no verbales también.

La semiótica es la ciencia general de los signos (señales y símbolos); incluye los tipos de comunicación verbal y no verbal. Guiraud (1973:7) enfatiza los aspectos no verbales de la comunicación cuando divide la semiótica en:

1) el estudio de los sistemas de comunicación a través de señales no verbales;

2) formas de comunicación social (ritos y ceremonias);

3) arte y literatura.

Básicamente, hay dos escuelas"de la semiótica, la de Ferdinand de Saussure (la escuela europea) y la de Charles Peirce (la escuela norteamericana); esta última trabaja en la línea de la lógica, la primera en la línea de la lingüística (van Zoest, 1978:11-17) Con el paso del tiempo, se desarrollaron mezclas de ambas escuelas, resultando en una confusión en la terminología utilizada (véase Leach, 1976: capítulo 2). La semiótica ha sido llamada una “ciencia total", algo que también puede decirse de la antropología.

Los signos no existen por sí solos, sino que funcionan solo dentro de un contexto de comunicación concreto; son portadores de información, sistemas de códigos e idiomas. La música y la danza pueden considerarse tales formas de comunicación. El problema, sin embargo, es que es difícil saber lo que comunican, o cómo se comunican. Este problema fue estudiado por semióticos de la música como Jean-Jacques Nattiez (1973), Henri Lefebvre (1971), y otros.

La semiótica musical se basa en la notación musical, una traducción" de lo que se escucha. Por lo tanto, es posible tener una sintaxis de la música, como una sintaxis del lenguaje. Pero ¿qué pasa con la semántica de la música: ¿la música significa algo? Van Zoest, usando la terminología de Peirce para discutir la semiótica musical (1978:114-117), llega a la conclusión de que la investigación sobre la semantización de la música se

puede hacer mejor utilizando obras musicales que tengan un "texto" lingüístico y musical, como la música pop contemporánea, añadiendo que hay que tener en cuenta el contexto social. Aquí, la paradoja aparece de nuevo: ¿cómo se relaciona la información verbal y no verbal entre sí, y se puede analizar una a través de la otra? Mientras que las palabras de una canción pueden ser analizadas semánticamente, esto no es tan fácil de hacer con la música que lo acompaña, donde el significado - si lo hay - se encuentra en la expresión de la(s) emoción(es). Al igual que la música pop, los huaynos del Callejón de Huaylas hablan de emociones elementales como sentimientos de amor, soledad, etc. Dado que su sintaxis musical y textual puede ser analizada, se prestan a un análisis semiótico. (ver capítulo 2.4) Sin embargo, habrá que trabajar mucho más en la sintaxis y la semántica del huayno y otros tipos musicales del Callejón de Huaylas. En la canción, el individuo o el grupo pueden expresar sentimientos profundamente arraigados que no se verbalizan permisiblemente en otros contextos. (Merriam, 1964:190)

El área de las relaciones entre música y lenguaje es importante para el etnomusicólogo y el lingüista, así como para el estudiante de poesía, ya que la música influye en el lenguaje y el lenguaje influye en la música. Los textos reflejan mecanismos de liberación psicológica y las actitudes y valores predominantes de una cultura, proporcionando así un excelente medio de análisis. Los textos de canciones son el comportamiento del lenguaje más que el sonido de la música, pero son una parte integral de la música y hay evidencia de que el lenguaje utilizado en relación con la música difiere del discurso ordinario. El lenguaje afecta claramente a la música en esa melodía del habla, establece ciertos patrones de sonido que deben seguirse al menos hasta cierto punto en la música, si la fusión de música y texto debe ser entendida por el oyente, pero la música también influye en el lenguaje en que los requisitos musicales exigen alteraciones en los patrones del habla normal. (Merriam, 1964: 208, 187, 188)

La última palabra será dada a Merriam (1964:234-237), quien dice: "El problema de si la teoría de signos y símbolos es verdaderamente aplicable a la música es serio, y se enfatiza aún más cuando se busca la aplicación sobre una base intercultural. En estas condiciones, es cuestionable si se puede hacer una verdadera distinción entre el signo (explícito) y el (implícito) símbolo, y parece más probable que nos ocupamos aquí de un continuum en

el que el signo se funde imperceptiblemente en el símbolo en planos altos y más altos de abstracción."

El presente trabajo está influenciado por el estructuralismo y la semiótica: la música y la danza se consideran medios de comunicación no verbal, y el canto un tipo específico de comunicación verbal. Además, su significado está vinculado al contexto, y solo puede ser comprendido por una persona perteneciente a la cultura específica, por alguien que esté familiarizado con la cultura en cuestión.

Sobre la base del marco teórico precedente, se realizó trabajo de campo en el Callejón de Huaylas. De las preguntas más generales sobre la música y los músicos de la zona, surgieron varias preguntas más específicas, relacionadas con:

a) La música misma, como sistema de sonido:

- ¿Qué se considera "música" por las propias personas?

- ¿Qué categorías de música distinguen?

- ¿Qué origen se atribuye a la música y a los instrumentos musicales?

- ¿Quién fabrica los instrumentos y cómo se tocan?

- ¿Cuáles son los textos de la canción?

b) El uso y la función de la música en relación con otros aspectos de la cultura; el contexto social:

- ¿Cuáles son las ocasiones en que se toca música?

– ¿A qué limitaciones están sujetas la música y los instrumentos musicales? ¿Ciertos tipos de música y/o instrumentos musicales están reservados para ciertas personas o para ciertas ocasiones?

- ¿Se practica la música individual o colectivamente?

- ¿Qué función cumple la música, qué hace en o para la sociedad?

c) La posición de los músicos en la sociedad:

- ¿Quiénes son/se convierten en músicos?
- ¿Son aficionados o músicos profesionales?
- ¿Cuál es su posición social?
- ¿Cómo se llega a ser músico?
- ¿Cómo se aprende la música?

d) Factores que contribuyen a la preservación o al cambio de la música:

- ¿Los cambios vienen de dentro, y se puede hablar de innovación? o
- ¿Los cambios vienen de afuera, y se puede hablar de aculturación?

Con estas preguntas en mente partí al Perú en junio de 1980, para entender la relación entre la sociedad y la música en el Callejón de Huaylas.

1.2: La historia del Perú y su música

El Callejón de Huaylas es parte del Perú, y su música y danza contienen elementos que pertenecen a diferentes épocas históricas. En consecuencia, es necesario un breve repaso de la historia del Perú y su música antes de embarcarme en la descripción de la música y danza del Callejón de Huaylas.

La música precolombina ha sido estudiada en el siglo XX por estudiosos europeos como Raoul y Marguerite d'Harcourt y Karl Izikowitz, estudiosos norteamericanos como Robert Stevenson y eruditos peruanos como Arturo Jimenez, Josafat Roel, Rodolfo Holzmann y otros. Estos eruditos usaron tanto hallazgos arqueológicos como cronistas como fuentes, y también hicieron trabajo de campo propio. La música y la danza del presente es estudiada por estudiosos y folcloristas peruanos como Arturo Jiménez, Alejandro Vivanco, Josafat Roel, Mildred Merino de Zela, y otros, del Instituto Nacional de Cultura, la Universidad Católica, la Universidad de San Marcos, y el Centro de Documentación y Apoyo al Folklore Peruano (CENDAF).

Algunos de los primeros hallazgos arqueológicos de instrumentos musicales consistieron en un silbato de hueso y unos pocos silbatos de arcilla encontrados en el Templo de las Manos Cruzadas en Kotosh (Huanuco); datan de antes del 3000 a.C. y probablemente fueron utilizados para cazar o para señalizar. En el Templo de Chavín de Huantar (Ancash), 1000 a.C., se encontró una trompeta ceremonial (‘pututo’), así como silbatos de arcilla. La gente de la cultura de Vicus, 500 B.C., es bien conocida para sus botellas silbantes, sus silbidos en forma de caracola y sus tambores de arcilla. Los Mochicas, 200-500 A.D., dejaron mucha información a través de escenas de la música y la danza en sus cerámicas y recipientes esculpidos. La gente de Nazca, 200-500 A.D., dejó muchos documentos de su vida diaria, entre ellos representaciones de músicos o danzantes. Se encontraron muchas zampoñas de barro, lo que sugiere que era un instrumento popular, así como tambores y silbatos en barro. (Bolaños, 1981:18-24)

Según Izikowitz (1935:411-416), los instrumentos más utilizados en América precolombina fueron flautas, sonajeros y otros idiófonos. Los sonajeros figuran en los folios 318 y 322 de la crónica de Guamán Poma (véanse los números 1 y 2). El pututo, una trompeta de concha natural sin mecanismo para modificar el tono, fue y es utilizado a menudo para la

señalización. (ver folio 35, núm. 4) Se han encontrado numerosas quenas en las tumbas de la costa peruana. Están abiertas, y usualmente tienen siete, ocasionalmente seis, agujeros. (Izikowitz, 1935:312)

Zampoñas existieron en Perú mucho antes de los Incas, como se puede ver en la cerámica de los Nazca y los Mochica. Un silbato Mochica muestra una figura tocando una zampoña de seis tubos, y se han encontrado zampoñas de cerámica en Nazca, así como jarrones con diseños de zampoñas y vasos antropomorfológicos de tocadores de zampoñas. La fotografía núm. 1 muestra una estatua de piedra de Recuay de un guerrero que sostiene una zampoña de siete tubos en su mano, y un recipiente modelado de Recuay que representa a una figura humana que toca una zampoña de cuatro tubos también se ha encontrado en el Callejón de Huaylas. Esto indica que el instrumento fue utilizado en la región en tiempos preincaicos, aunque hoy en día este instrumento no es utilizado por los músicos tradicionales.

Los tambores de doble membrana se utilizaron también en tiempos precolombinos en el Perú, como se puede ver en las representaciones en los vasos. Algunos de los dibujos de Guamán Poma muestran a mujeres tocando un pequeño tambor de mano o un tambor suspendido más grande (ver folio 324, núm. 3); se han encontrado tambores con cuerpos de cerámica en el área de Nazca.

Los instrumentos de cuerda fueron traídos a América Latina por los españoles, aunque un arco musical de una sola cuerda todavía tocado por los indígenas del Amazonas hoy puede ser de origen precolombino.

La cesura histórica en los países sudamericanos, a diferencia de los países del mundo cristiano, no es el nacimiento de Jesucristo, sino la llegada de los españoles en el siglo XVI. Si bien la arqueología da una idea de la historia precolombina, la llegada de los españoles y los desarrollos posteriores han sido descritos por cronistas e historiadores.

1.2.1: Perú antes de la conquista

Esta visión general de la historia peruana ha sido destilada de varias publicaciones: "Las antiguas civilizaciones del Perú", por John Mason (1979); "Visión histórica del Perú", por Pablo Macera (1978); y "Perú, una historia cultural" por Henry Dobyns y Paul Doughty (1976). El esquema arqueológico y cultural de Mason (1979:16,17) será utilizado para esbozar las eras precolombinas.

Era incipiente, de 9000 B.C. a 1250 B.C.

Hasta hace poco se creía que los primeros habitantes del Perú eran cazadores y recolectores pre-agrícolas y nómadas, que se remontaban a ca. 9000 a.C., pero esta fecha se ha retrasado a ca. 20.000 a.C. cuando se descubrió la cueva de Pikimachay, cerca de la actual Ayacucho, que estaba habitada por cazadores descendientes de migrantes pioneros de Asia.

Alrededor del año 4000 a.C., la vida en los asentamientos de las tierras altas se hizo posible, debido a la domesticación de plantas (papas, quinoa, frijoles, calabaza) y animales (llamas, cobayas). En los asentamientos costeros en los márgenes de los valles de los ríos, la gente tenía acceso a alimentos marítimos.

Era de desarrollo, de 1250 a.C. a 200 A.D.

Alrededor de 1250 a.C., la producción de cerámica y el cultivo de maíz a gran escala trajo muchos cambios importantes, como el riego y las terrazas agrícolas en los valles de los ríos, lo que llevó al desarrollo de la primera cultura regional a gran escala en el altiplano norte central del Marañón: el culto Chavín, con templos en Kotosh en Huánuco y Chavín de Huántar en el Callejón de Conchucos, un valle paralelo al Callejón de Huaylas, en la provincia de Ancash. Fue uno de los varios centros ceremoniales del culto chavín y pertenece al período cultista (850 a.C. a 300 a.C.). Era principalmente un estilo de arte, probablemente difundido por un nuevo culto religioso, con una deidad felina - jaguar o puma - como característica determinante, tratada de una manera estilística característica. La construcción de templos sugiere una sociedad estratificada que dependía en gran medida del trabajo intensivo de muchos campesinos atados a una élite.

Era Fluorescente, de 200 A.D. a 600 A.D.

Después del declive del culto Chavín, numerosas sociedades regionales surgieron con sus propias identidades étnicas. En esta época fluorescente, la artesanía alcanzó su apogeo, que se puede ver de la cerámica Nacza, Moche y Recuay, objetos metálicos y tapices, en los museos del Perú y otros lugares.

El Callejón de Huaylas es bien conocido por su estilo Recuay, que se estima que ha durado de 200-600 A.D. Mason asigna Recuay a la Era Fluorescente, "porque en ella la cultura peruana, representada en la economía, la tecnología y el arte, floreció para lograr su máximo".

Los objetos encontrados en los diversos museos - con la excepción de los monolitos y las piedras talladas - son en su mayoría de caolín. Al parecer, los vasos altamente modelados y pintados se utilizaron principalmente para actividades relacionadas con la muerte y el entierro de personas, tal vez solo personas de alto estatus. La cerámica elaborada de Recuay se encuentra solo en tumbas y está ausente en los desechos de la superficie. Las vasijas funerarias estaban hechas de caolín blanco y la decoración se hizo con pintura de deslizamiento rojo y una técnica distintiva de pintura de resistencia negra, que produjo una llamativa composición de color rojo y negro sobre blanco. La intrincada decoración pintada consiste principalmente en criaturas sobrenaturales (a menudo felinos) y motivos geométricos. Hay poca información sobre la procedencia, porque esta cerámica fue a menudo desenterrada por ladrones de tumbas que seleccionaron los objetos para su atractivo estético (véase Wegner, 1981).

La mayoría de los objetos musicales arqueológicos del período Recuay que se han encontrado son aerófonos, aunque ocasionalmente se ha encontrado un tambor de cerámica.

Estudié varias trompetas de arcilla, vasijas modeladas que representan figuras humanas y una estatua de piedra, en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima y el Museo Regional de Ancash en Huaraz. Tres de ellos se describen a continuación.

La trompeta natural (fotografía núm. 3) está hecha de caolín y tiene un diseño de bandas geométricos rojas y negras. Su longitud es de unos 50 cm. Fue exhibida en una exposición temporal llamada "Música y danza en el antiguo Perú", organizada por el Museo Nacional de Antropología y

Arqueología y el Departamento de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, con la colaboración del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO.

El fragmento de un recipiente modelado que representa a una figura humana tocando una flauta (fotografía núm. 2) está hecho de arcilla caolín con un deslizamiento de color naranja. Su altura es de 9 cm y su diámmetro máximo de 9,5 cm. Forma parte de la colección del Museo Nacional de Antropología y Arqueología (depósito C, núm. 3/17).

La estatua de piedra o monolito (fotografía núm. 1) representa a un guerrero desnudo sentado con las piernas cruzadas y sosteniendo una zampoña de siete tubos en su mano derecha. Mide 28 cm de alto y 16 cm de ancho, se estrecha a un lado y tiene una forma triangular. El monolito es de 95 cm de alto y 35-40 cm de espesor y se puede encontrar en el jardín del Museo Regional de Ancash en Huaraz.

Era Climático, de 600 A.D. - 1532 A.D.

La densidad de población condujo a la aparición repetida de estados de conquista, ya que algún poder político mayor tenía que resolver disputas sobre la tenencia de la tierra, los derechos de agua y las relaciones entre pueblos.

Alrededor de 600 A.D., la gente de Tihuanaco, al sur del lago Titicaca en la meseta alta de Bolivia, y la sociedad de Huari, cerca del Ayacucho moderno, comenzaron a ampliar sus naciones con la conquista. Cuando los imperios de Huari y de Tihuanaco colapsaron alrededor de 1.000 A.D., las culturas regionales tales como Chimu con su capital Chan Chan, prosperaron nuevamente. Sin embargo, los períodos de unificación política imperial nunca alteraron seriamente la estructura comunitaria básica de los grupos andinos fundada sobre el parentesco y el control de las tierras de cultivo.

Wilkawaín, un sitio en la tradición arquitectónica de Chavín, está situado cerca de Huaraz y consta de un templo de piedra y varias otras casas de piedra de una y dos plantas. El templo es una pequeña réplica del Castillo de Chavín, con tres pisos, escaleras interiores, rampas, galerías, habitaciones y pozos de ventilación.

El último período de la Era Climática es el Período Imperialista, llamado "Inca" por Mason; duró desde 1440-1532 A.D. cuando los españoles conquistaron Perú.

Aunque el primer y casi mítico Inca, Manco Capac, reinó alrededor del año 1200 A.D., es con el noveno Inca, Pachacuti Yupanqui (1438-1471) que el imperialismo inca realmente comenzó. Le tomó solo treinta años conquistar lo que hoy es Perú, incorporando a los pueblos vecinos; más tarde los incas extendieron el imperio a Ecuador, Chile Central y Noroeste Argentino. Se construyó una red de carreteras imperiales, y la información se registró por medio de "quipus", dispositivos mnemotécnicos que consisten en cuerdas anudadas. El quechua fue utilizado como lengua franca. Así, el imperio inca fue una organización política reciente cuando los españoles llegaron en 1532.

En la época del imperio inca, el grupo social básico era el "ayllu". Estas comunidades poseían un territorio definido y se agruparon en dos divisiones conocidas como la Alta y la Baja. (Esta dualidad sigue siendo un principio básico de organización en el Callejón de Huaylas, como se verá en el capítulo 1.3.2.) La incorporación de los ayllus en el imperio inca produjo grandes cambios: se agruparon en secciones, las secciones en provincias y las provincias en barrios. El barrio noroccidental, Chinchasuyu, incluía Ecuador y el norte y centro de Perú; el barrio sudoccidental, Cuntisuyu, consistía en el sur de Perú; al noreste estaba Antisuyu, que consistía en gran parte de las estribaciones y bosques orientales. El barrio más grande, Collasuyu al sureste, comprendía las grandes tierras altas de los aymaras, la cuenca del lago Titicaca, la mayor parte de Bolivia, el noroeste de las tierras altas de Argentina y el norte de Chile. Cuzco, la capital inca, fue el centro, geográfica y políticamente. Esta "Tawantinsuyu" (Tierra de los cuatro cuartos) fue gobernada por nobles incas y jefes subsidiarios llamados "curacas".

La era precolombina termina con la llegada de Francisco Pizarro en 1532 y la conquista del Perú, que es objeto de la siguiente sub-sección 1.2.2.

Los instrumentos musicales de este período han sido encontrados por los arqueólogos, pero cuentan muy poco sobre la música que se tocó en ellos o las ocasiones en las que se utilizaron. Es por eso que es importante estudiar la cerámica modelada que muestra músicos, escenas en cerámica, tejidas, etc. En la época de la conquista española, cronistas como Guamán Poma de

Ayala documentaron la llegada de los españoles en un libro ilustrado que muestra algunos de los instrumentos musicales en uso en el momento de la conquista, así como el contexto en el que se utilizaron. Algunas canciones que existían en el momento de la conquista todavía se cantan hoy. Por ejemplo, el folio núm. 856 de "Nueva Coronica y Buen Gobierno" de Guamán Poma (núm. 7) muestra un par de "criollos indios" de los cuales el hombre está tocando un instrumento de cuerda y cantando una canción:

chipchi llanto

chipchi llanto

pacay llanto

maypim caypi rrosastica

maypim caypi chiuanuaylla

maypim caypi hamancaylla

que se traduce por Pietschmann (1936:xxii-xxiii) como sigue:

¡Sombra de murmullo! ¡Sombra de murmullo! ¡En secreto, sombra!

¿Por qué estás aquí, rosa floreciente?

¿Por qué estás aquí, flor de tordo?

¿Por qué estás aquí, pequeña flor de lirio?

Abdon Yaranga, un erudito peruano contemporáneo, ha encontrado un texto similar, un huayno todavía cantado en la comunidad de Circamarca (Ayacucho):

chipchi llantu

sombra que guarda el secreto

chipchi llantu

sombra del secreto

pakay llantu

sombra que esconde el secreto

Maypim kachkan ichuchallay

Dónde está mi única paja?

Maypim kachkan yanachallay

¿Dónde está mi único amor?

Maypim kachkan waytachallay

¿Dónde está mi única flor?

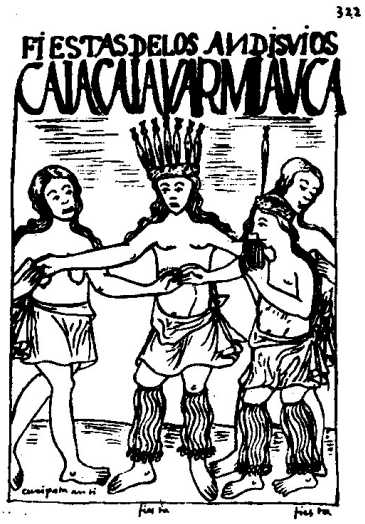
El poeta pregunta a la sombra dónde está su ser querido, a menudo simbolizado por el color amarillo, una flor o la luna. Luego describe su soledad debido a la ausencia de su padre y su madre, el Sol y la Luna. (Yaranga, 1982:2, 3) Los temas principales de esta canción: amor, sufrimiento y soledad, todavía se pueden encontrar en las canciones contemporáneas del Perú.

Aunque la continuidad cultural puede notarse en lo que se refiere a la forma de los instrumentos y textos de las canciones, esto no significa necesariamente que haya continuidad cultural con respecto a sus contenidos, p. ej., lo que significan para las personas que los utilizan.

1

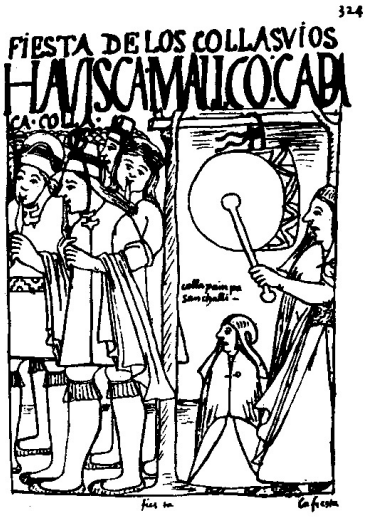
Dibujos de Guamán Poma de Ayala:

1. El Inca cantando a su llama.
2. Fiesta del los Antesuyos: sonajeros y zampoñas.
3. Fiesta de los Collasuyos: flautas y tambor.
4. Chasqui (mensajero) con trompeta de concha.
5. Canciones y música: flautas.



2

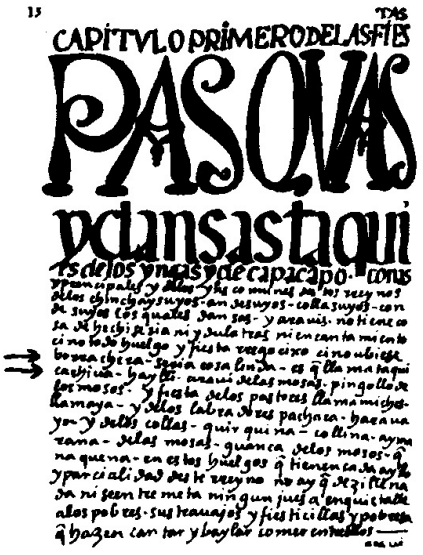
4



3

5

6. Español con fife y tambor.
7. Criollo, con instrumento de cuerda.
8. Taqui-cachiua-haylli-araui (fiestas de los Incas).



1.2.2 Perú después de la conquista

La llegada de los españoles en 1532 representó un tipo de conquista diferente a la de los incas: vino del extranjero y los conquistadores trajeron consigo una cultura completamente diferente. Mientras que el sometimiento de los incas era principalmente político, el de los españoles era cultural también.

Cuando Francisco Pizarro y 167 compañeros capturaron el Inca Atahuallpa en Cajamarca el 16 de noviembre de 1532, fueron "ayudados" por varias circunstancias. En primer lugar, una epidemia de viruela (un "regalo" de los conquistadores) había reducido a la mitad la población de Tawantinsuyu en 1524, al igual que otras enfermedades del Viejo Mundo como el sarampión y la gripe. Segundo, dos de los hijos de Inca Huayna Capac, Atahuallpa y Huascar, estaban demasiado ocupados luchando entre sí por el control de Tawantinsuyu para unirse con el fin de defenderse de los españoles. Tercero, los españoles tenían una ventaja psicológica, siendo de piel clara y barba, como el dios creador Viracocha que iba a regresar según la leyenda. Por último, disfrutaban de una superioridad tecnológica, estando armados con armas de fuego, espadas de acero y montando a caballo de guerra.

Atahuallpa intentó comprar su libertad llenando habitaciones con objetos de oro y plata, que fueron fundidos por los españoles y enviados a España. Este rescate no salvó la vida del Inca, ya que fue estrangulado el 29 de agosto de 1533.

Este acontecimiento histórico particularmente doloroso es reconstruido por grupos de Atahuallpas, grupos de danza que cantan sobre la captura y muerte del último Inca (ver capítulo 2.5.1 y película).

Los miembros de los ayllus reales incas fueron reemplazados por españoles, lo que resultó fácil, ya que había unos 500 nobles incas en ese momento. Las masas indias participaron poco en la lucha. Al principio, los conquistadores tomaron a las mujeres indias como sus esposas y concubinas, generando una raza mestiza. El crecimiento de esta población mestiza fue de gran importancia demográfica en todos los territorios coloniales. Los españoles nacidos en las colonias fueron llamados "criollos". Los esclavos negros eran importados para realizar trabajos manuales; trabajaban en los valles costeros que habían sido despoblados por las epidemias. En 1554, la

población negra de Lima ascendía a más de 1.500 y estaba creciendo rápidamente.

Como recompensa por sus servicios, los conquistadores recibieron fideicomisos reales llamados "encomiendas". Los "encomenderos" solo tenían el poder y el deber de exigir tributo por la corona y el servicio personal, y de convertir los "paganos" indios al cristianismo, pero los españoles en el Nuevo Mundo trataron de convertir estas concesiones de encomienda de poder sobre las poblaciones nativas americanas en título a las tierras que estas personas ocuparon. Los encomenderos residían en asentamientos urbanos trazados a lo largo de líneas españolas. El sistema de encomienda pronto se convirtió en un sistema de explotación, con encomenderos exigiendo suministros domésticos, así como el servicio personal de los campesinos indios. Los privilegios y el poder de los encomenderos fueron reducidos por las Nuevas Leyes de las Indias de 1542, que m 1544 condujo a un golpe de estado de encomenderos. El hermano menor de Francisco Pizarro, Gonzalo, fue nombrado gobernador del Perú, pero fue derrotado y ejecutado en 1545.

Cronistas que vivieron y escribieron en la época de la conquista, como Felipe Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Bernabé Cobo y Pedro de Cieza de León, nos informan sobre el modo de vida entonces, incluyendo la música y la danza.

Guamán Poma, un noble indio que adoptó el nombre de su protector español de Ayala, escribió e ilustró la "Nueva Crónica y Buen Gobierno" entre 1584 y 1614. Las páginas 315-327 tratan de la música y la danza, así como de las fiestas de las cuatro regiones de Tawantinsuyu. (Un facsímil de su libro fue publicado por el Instituto Etnológico de la Universidad de París en 1936, con un prólogo de Richard Pietschmann). Algunos de sus dibujos de músicos y danzantes nativos se reproducen en este libro. En el folio 315 (véase la página 31, núm. 8) Guamán Poma se refiere a la unidad "taqui-cachuia-haylli-araui". "Taqui" significa canción, así como danza, "cachuia" designa una danza coral con las manos unidas, "haylli" una canción alegre después de la batalla o después de la siembra de semillas, y "araui" canción de seres queridos ausentes, según lo definido por Diego González Holguín, en su "Vocabulario de la lengua general de todo el Perú (1608). (en Stevenson, 1968:294). En los folios 59, 315 y 328 Poma muestra que esto era entretenimiento inocente destinado a desviar a la gente, que no

implicaba nada como la idolatría, la brujería u otros males del mundo. La gente comía, bebía - demasiado a veces - y eran felices. Pudo haber previsto el excesivo celo religioso que llevó a la destrucción de muchos objetos de culto y la represión de las costumbres religiosas por personas como Pablo José de Arriaga, quien escribió "Extirpación de la idolatría del Peru" (1621).

La música y la danza eran generalmente interpretadas en fiestas, ceremonias oficiales y funerales, demostrando el lugar ritual que tenían con los quechua. Los cronistas hacen muy poca referencia a la música cotidiana.

Los d'Harcourt (1925:93-100) dan descripciones de las principales festividades del Cuzco, basadas en varios cronistas; estas festividades eran más suntuosas debido a la presencia del Inca, pero en las otras partes del imperio se celebraban las mismas fiestas ante los representantes del Inca. El fiesta más importante fue el de "Inti-raymi", la fiesta del Sol, que tuvo lugar alrededor del solsticio de invierno a finales de junio o a principios de julio. Otro fiesta importante fue "Capac-raymi", que tuvo lugar en diciembre, cuando se iniciaron los jóvenes nobles. Algunos días después, la comida fue ofrecida a los antepasados muertos, y el "yanaira" fue bailado y cantado. En esta ocasión una cuerda larga fue trenzado con hilos negros, blancos, rojos y amarillos tejiendo figuras intrincadas.

Otra festividad tuvo lugar en el momento de la cosecha del maíz, por lo que el "ayrihua" fue bailado por danzantes que llevaban una rama con mazorcas de maíz unidas a ella.

Muchos rasgos descritos por los cronistas y más tarde por los d'Harcourt todavía se pueden encontrar en la música y la danza del Callejón de Huaylas, lo que indica que no todos los tipos de música y danza precolombina fueron destruidos, y que algunos sobrevivieron. Los indios evitaban las prohibiciones clericales al tener sus propias fiestas al mismo tiempo que las fiestas católicas españolas, fingiendo que estaban celebrando estas últimas. Por ejemplo, hoy en día, la fiesta del Corpus Christi (Santísimo Sacramento), una fiesta católica, es una fiesta móvil que tiene lugar en el momento del solsticio de invierno, como el Inti-raymi. (El Corpus Christi celebrado en Caraz se describe en el capítulo 4.2.1.3.) Las cuerdas trenzadas utilizados para Capac-raymi son utilizados hoy en día por grupos de danza como los Cuzqueños e Incaicos, cuyas danzas están inspiradas en el glorioso pasado inca (ver capítulo 2.5.1 y la película). Hoy en día los Pashas en la fiesta de Santa Isabel de Huaylas llevan tallos de maíz y calabazas a su llegada

ceremonial a la plaza central. Santa Isabel es la patrona de la cosecha y la fiesta puede ser considerada un fiesta precolombina influenciada por el catolicismo (ver capítulo 4.2.1.1).

Para los quechuas en el momento de la conquista un músico en el sentido general era aquel que sabía hacer un taqui, o había memorizado un gran número de ellos. El papel de la mujer en la música en la antigüedad parece haber sido restringido: cantaban para el Inca y sus capitanes cuando comían, acompañándose en un tambor. (Bolaftos, 1981:38) El folio 324 de Guamán Poma núm. 3) muestra a una mujer tocando un gran tambor suspendido. Hoy en día, las mujeres del Callejón no tocan instrumentos, excepto las Pallas que usan un bastón rítmico. La única vez que actúan es como vocalista con una orquesta de cuerdas.

A pesar de que falta información musical del siglo XVI al XX, se dará un breve resumen de la historia de este período. Se asume que el mestizaje racial y cultural que comenzó en el siglo XVI continuó durante este tiempo, y se refleja en la sociedad peruana actual y en sus artes escénicas.

El gobierno virreinal europeo fue finalmente establecido por Andrés de Mendoza, el tercer virrey, que llegó en 1556. Los oficiales reales, "corregidores", fueron nombrados por el virrey como representantes coloniales de gobierno directo, para encabezar los 52 "corregimientos" o provincias, que coincidían con zonas ambientales previas a la conquista con poblaciones étnicas distintivas. Los jefes tribales indios organizaban las expediciones periódicas de pago de tributos desde las zonas rurales a las residencias urbanas de encomenderos y corregidores, desempeñando así el papel de intermediarios entre la élite española y la masa india. Después de 1570, las instituciones coloniales se consolidaron bajo el quinto virrey Francisco de Toledo (1569-1581): pueblos, parroquias, centros mineros, haciendas agrícolas, encomiendas y trabajos de esclavos fueron los elementos básicos. Toledo ordenó a los indios establecerse en pueblos llamados "reducciones" en 1571; en 1575, creó oficinas municipales de estilo español entre los indios, para gestionar todos los asuntos locales: un "alcalde pedáneo y sus "varayoq" (concejales). Muchos de los patrones que Toledo estableció todavía sobreviven hoy, como se verá en el capítulo 1.3.2.

La iglesia católica jugó un papel fundamental en la formación de este nuevo mundo. Aunque los conquistadores estaban motivados principalmente por la búsqueda de riqueza y poder, la conversión era uno de sus objetivos

subsidiarios. Los rituales indios fueron suprimidos y la población nativa se convirtió al cristianismo por sacerdotes católicos, "conquistadores" de otro tipo. En 1583, el primer consejo provincial celebrado en Lima ordenó la destrucción de todos los "quipus", cuerdas anudadas que servían a los indios en lugar de registros escritos para recordar los antiguos ritos y ceremonias. Las Constituciones Sinodales de la Arquidiócesis de Lima (161 contenían la orden de que los antiguos danzas y cantos no debían ser ejecutados más, y que los instrumentos musicales debían ser quemados. Otros, como de Arriaga y de Villagomez, obispo de Lima, ordenaron castigos severos para los que transgredieran estas órdenes (ver d'Harcourt, 1925:116-117)

Sin embargo, a pesar de estas prohibiciones, algunos sacerdotes utilizaron las manifestaciones tradicionales para el culto católico, ya que la música era una excelente manera de catequizar a los indios. En un escrito anónimo se propone catequizarlos "componiendo palabras en su lengua a los santos y haciendo que los niños las canten, para que olviden las viejas canciones, y para que por medio de la música absorban los artículos, los mandamientos, los sacramentos y las obras de misericordia". (Bolaños, 1981:12) (Para una canción religiosa en quechua, escuchar ejemplo musical núm. 2)

Junto con el cristianismo vino el sistema de parentesco ritual del catolicismo, aunque en el Nuevo Mundo el énfasis está más en la relación padre-padrino (compadrazgo) que en la relación ahijado-padrino (padrinazgo). Esto a menudo significa una relación patrón-cliente entre compadres, ya que los padres tienden a buscar padrinos poderosos, a menudo a través de barreras étnicas. Los lazos de parentesco ritual son establecidos por compadrazgo en bautizos y bodas en el Callejón de Huaylas, como se verá en el capítulo 4.2.2.

En el siglo XVIII el virreinato del Perú perdió importancia: Buenos Aires ganó importancia comercial sobre Lima, la aristocracia criolla se empobreció debido a la abolición de las encomiendas, y una epidemia de plagas mató a muchos indios, significa menos tributo y mano de obra para las minas y las haciendas. Los movimientos indios y criollos de liberación del dominio colonial ocurrieron entre 1780 y 1824. Al principio fueron movimientos indios, generalmente dirigidos por mestizos urbanos (como el levantamiento liderado por Atusparia en el Callejón de Huaylas), que fueron rebeliones locales de campesinos contra el sistema colonial de tributos.

Otro ejemplo es la revolución liderada por Tupac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui) en 1780, que abogó por un estado multinacional con criollos, mestizos y negros bajo el liderazgo indio. El ejército español lo derrotó y ejecutó en 1781. Los movimientos criollos eran urbanos, fomentados por acontecimientos en el extranjero, como el cambio de dinastía en España (de Habsburgo a Bourbon), la Revolución Francesa y la ocupación de España por Napoleón Bonaparte en 1808. El rey Carlos III de España instituyó una serie de reformas en el régimen colonial: se puso fin al "repartimiento", la venta forzada de bienes a los nativos americanos y al sistema de corregimiento. En 1784 el virreinato del Perú se dividió en siete intendencias, y se creó una corte real ("audiencia") en Cuzco en 1787, que recuperó parte de su antiguo prestigio.

Independencia

Esta situación duró hasta 1821, cuando la independencia fue proclamada en Lima por el estratega argentino José de San Martín, el 28 de julio. Las siete intendencias virreinales se convirtieron en departamentos republicanos encabezados por prefectos y divididos en provincias, siguiendo el modelo francés. Las elecciones generales para elegir a los miembros de un parlamento fueron convocadas por San Martín en 1822, y en 1823 José de la Riva Agüero fue nombrado presidente. Simón Bolívar, otro libertador sudamericano, llegó en 1823 cuando San Martín partió, y envió de la Riva Agüero al exilio. Fue en Ayacucho, antiguo centro imperial huarí, donde se libró la batalla decisiva por la independencia política entre el general Sucre y el virrey José de la Serna en 1824.

Sin embargo, la estructura colonial persistió bajo la aristocracia criolla. Minerales y productos agrícolas fueron exportados, principalmente a Inglaterra, en un nuevo tipo de dependencia, esta vez económica. El guano de las islas de la costa se convirtió en el producto de exportación más importante, representando el 80% de los ingresos en 1862. También se exportaron azúcar, algodón y lana. Los culíes chinos fueron "importados" para trabajar en las plantaciones costeras y en la construcción de ferrocarriles.

Durante el período de la guerra revolucionaria, entre 1821 y 1826, ocho hombres sirvieron como jefes ejecutivos, incluyendo a San Martín y Bolívar,

quienes abandonaron el Perú en un vacío de poder que generó conflictos domésticos: desde su partida en 1826 hasta 1865, treinta hombres sirvieron como jefes ejecutivos. Perú perdió la Guerra del Pacífico con Chile (1879-1883), también llamada la "guerra del nitrato", y tuvo que ceder las ciudades de Arica y Tarica a Chile. Las deudas externas eran grandes, y el estado económico de la nación estaba mal.

En la primera mitad del siglo XX, las grandes empresas extranjeras como Grace (azúcar), la Corporación Peruana (transporte) y la Corporación Cerro de Pasco (minería) controlaban la economía peruana; el país se beneficiaba muy poco y los problemas sociales y políticos se agravaban. La depresión económica mundial de 1929 creó grandes dificultades en Perú también. Surgieron partidos políticos de masas, como el Partido Comunista Peruano fundado por José Carlos Mariategui, y la APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) creada por Víctor Raúl de la Torre. Estos partidos se dirigían más hacia el proletariado costero que hacia los campesinos indios de los Andes. El malestar social empeoró, por falta de tierras, y cada vez más campesinos fueron a las ciudades, especialmente a Lima, para vivir allí en miserables barrios de chabolas, fenómeno que a veces se denomina "la ruralización del pueblo".

Después de la Segunda Guerra Mundial, gobiernos democráticos y reformistas fueron elegidos en toda América Latina. En Perú, esto duró solo tres años, hasta 1948, cuando el general Odría se convirtió en presidente hasta 1956. El cobre y la harina de pescado se convirtieron en importantes fuentes de ingresos.

El presidente Belaúnde, que estuvo en el cargo de 1963 a 1968, tuvo que lidiar con las ocupaciones de tierras por campesinos indios, que aplastó con la represión policial y las promesas de reforma agraria y colonización del Perú oriental. Movimientos de extrema izquierda como el MIR (Movimiento Izquierda Revolucionario) que libraron una guerra de guerrillas contra el gobierno legítimo también le dificultaron las cosas. Cuando fue elegido nuevamente presidente en 1980, después de doce años de gobierno militar, pronto se encontró enfrentado a un nuevo grupo de guerrilleros, "Sendero Luminoso". Belaúnde fue depuesto por un golpe militar, otro en una larga serie, y supuestamente de inclinaciones socialistas. El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del general Velasco nacionalizó empresas extranjeras como International Petroleum Co. y otras

corporaciones. Las reformas agrarias fueron instituidas por una nueva ley en 1969. En 1975, el general Bermúdez fue designado para hacerse cargo de Velasco, en lo que se denominó la segunda fase del gobierno revolucionario. Esto duró hasta 1980, cuando Belaúnde (de Alianza Popular) fue elegido nuevamente presidente, poniendo así fin a doce años de gobierno militar socialista.

Bajo el gobierno liberal de Belaúnde, se da importancia al desarrollo de la costa (grandes obras de riego, carreteras, industria) y la cuenca amazónica en el este (proyectos de colonización), dejando la sierra a su suerte. En 1984, el está en problemas, aparentemente cometiendo los mismos errores (¿inevitables?) que cometió durante su anterior presidencia: grandes obras públicas, pagadas por préstamos externos y que conducen a una alta inflación, altas tasas de desempleo, resurgimiento de disturbios internos ("Sendero Luminoso"), y la presión del Fondo Monetario Internacional para poner orden en su casa financiera.

En la sección anterior hemos tratado la historia precolombina y post-colombina del Perú. Hemos visto que mucha información puede ser obtenida de objetos arqueológicos y de los libros de los cronistas en el momento de la conquista española. Más tarde, los esclavos africanos fueron traídos al Perú para trabajar en las plantaciones de azúcar y, en última instancia, la cultura occidental fue "importada" al Perú. Se incorporaron rasgos de estas culturas extranjeras, y las influencias precolombinas, españolas, africanas y occidentales se pueden notar en la música y danza actual del Perú.

La historia se mantiene viva en las artes escénicas, y muchas figuras y sucesos históricas se pueden encontrar en las artes escénicas del Callejón de Huaylas: Inés Yupanqui Huaylas, la amante de Francisco Pizarro, es el tema de una escena realizada durante la fiesta de Santa Isabel de Huaylas; Atusparia, el líder del levantamiento de 1885, se menciona en un huayno; y muchos de los grupos de danza tradicionales retratan períodos de la historia del Callejón de Huaylas.

No se sabe mucho de la música y danza de los cronistas hasta el presente. La (etno-)investigación histórica puede remediar esta situación, pero por el momento existe una brecha de trescientos años. Está claro que la música y la danza del Perú muestran influencias españolas y africanas, pero también es cierto que muchos rasgos precolombinos sobreviven. La continuidad y el

cambio cultural pueden estudiarse comparando la música y la danza precolombinas con las que se producen hoy en día, observando los instrumentos utilizados, el repertorio que se toca y los eventos durante los cuales se interpretan. En lo que respecta al Callejón de Huaylas, esto se hará en los capítulos 2 y 4, pero primero se dará información de antecedentes sobre la zona y sus habitantes.

1.3: El área de investigación

Jatun Huaylas, Suiza peruana
Tierra bella, llena de encantos
De los Quechuas, de los Huarás
De Huillca Huayín, y Pumacayán

Recuay ladronera, dice el refrán
Huaraz presunción, por tradición
Carhuaz borrachera, por su maíz

Yungay hermosura, y admiración
Caraz es dulzura, por su manjar
Macate remate, del Callejón

Verdes prados, cumbres nevados
Chulpas sagradas de Pachacutec
Tierra hermosa es mi pais
Donde el maíz canta su amor.

Cuna de pastores, valle de amor
Regazo de flores del Huascarán
Lecho de lagunas, de aire y sol
Nido de cóndores, es mi Perú

("Jatun Huaylas", pasacalle compuesta por J.S. Maguiña Chauca/Huaraz)

Es apropiado comenzar esta sección con un pasacalle, un tipo de música utilizada al llegar, ya que ahora estamos "entrando" en el valle, por así

decirlo. El pasacalle anterior describe la belleza y la historia del Callejón de Huaylas: la primera estrofa se refiere a las tribus pre-incas quechua y huarás y sus fortalezas Huillca Huayín (Wilkawaín) y Pumacayan; la segunda estrofa se basa en un dicho atribuido al geógrafo italiano Raimondi que visitó la zona alrededor de 1860; y la tercera estrofa se refiere a las tumbas sagradas incas (chulpas) del noveno Inca Pachacutec.

Si se parte del supuesto de que la música y la danza reflejan la sociedad y están estrechamente relacionadas con otros aspectos de la cultura, como yo lo hice, ahora es el momento de introducir el área de investigación y las personas que la habitan. La historia del Callejón de Huaylas y su situación real determinan la cultura actual de la zona: el colonialismo dejó un legado de una sociedad diferenciada con una fuerte división entre indios y mestizos y un número creciente de indios aculturados, e influencias occidentales reemplazaron las influencias españolas del siglo XVI.

Tradicionalmente, el Perú se ha dividido en tres zonas: la costa, en su mayoría desierto atravesado por ríos que bajan de los Andes y proporcionan agua para la agricultura de regadío; las tierras altas ('sierra"), cordilleras y valles densamente poblados que contienen la mayor parte de la población del país; y la selva, que constituye una parte de la selva amazónica. El Callejón de Huaylas está situado en las tierras altas.

1.3.1: El Callejón de Huaylas

El Callejón de Huaylas es una de las más grandes y densamente pobladas de las seis cuencas principales que probablemente contienen la mayor parte de la zona habitable del altiplano peruano. Está situado en el departamento de Ancash, que consta de diez provincias, cinco de las cuales están - total o parcialmente - en el Callejón: Recuay, Huaraz, Carhuaz, Yungay y Huaylas. Es un valle intramontano, de 150 kilómetros de longitud, en el centro-norte del Perú. El valle está bordeado por dos cordilleras, la Cordillera Negra al oeste y la Cordillera Blanca al este. La altitud oscila entre 800 y 6.768 metros sobre el nivel del mar, las altitudes más altas ocurren en la Cordillera Blanca, donde el pico más alto - el del Huascarán - se eleva a 6.768 metros sobre el nivel del mar. Muchas otras montañas de la Cordillera Blanca superan los 6.000 metros. La Cordillera Negra alcanza altitudes de más de 5.000 metros, pero no hay nieve en la cima de sus picos debido a los vientos salinos y cálidos que soplan desde el Océano Pacífico.

Los 330 kilómetros del río Santa se origina en el lago Conococha en la parte sur del valle a una altitud de 4.100 metros, corre a lo largo de todo el valle y a través de los estrechos 15 kilómetro del Cañon del Pato donde se encuentran la Cordillera Negra y la Cordillera Blanca, para desembocar en el Océano Pacífico en Santa justo al norte del puerto de Chimbote. El río Santa es una fuente de energía, porque la caída natural de su agua en el Cañón del Pato es utilizada por la central hidroeléctrica de Huallanca para producir electricidad para el Callejón de Huaylas y la acería de Chimbote. Las laderas al este del río tienen un abundante suministro de agua durante todo el año debido al deshielo de la Cordillera Blanca, mientras que las del oeste dependen de la corta temporada de lluvias para su abastecimiento de agua. Debido a esto, hay más actividad agrícola en la Cordillera Blanca, lo que resulta en más gente, más pueblos y más música y danza: la mayoría de los grupos de danza tradicional y conjuntos musicales provienen de la Cordillera Blanca.

Tanto el Huascarán como el río Santa son objeto de un huayno:

De la plaza de Huaraz
Blanco se ve el Huascarán
Así blanco quisiera ser
Así blanco este corazón
Hermoso nevado de Huascarán
Rey de los Andes eres tú
Son tus picachos cual dos palomas
Mensajeras de mi querer
Entre los nevados del Perú
Resplandece el Huascarán
Le das briza, le das amor
A los pueblos del Callejón.

(Fuga)

Por eso vivo alegre
Por eso vivo orgulloso
De ser puro Ancashino
Hijo del Huascarán.

Río Santa, Río Santa, caudaloso
Río Santa, Río Santa, caudaloso
Quiero que lleves todas mis penas al olvido
Quiero que lleves todas mis penas al olvido

Todos te dicen, todos te llaman, que eres santa

Todos te dicen, todos te llaman, que eres santa

De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa

Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa

De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa

Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa

Muchas canciones describen la belleza del valle, que refleja el sentido de apego de la gente a su comunidad. (ver capítulo 2.4)

El aislamiento del Callejón de Huaylas de la costa se redujo por etapas con la llegada del ferrocarril a Huallanca en 1927, la construcción de carreteras vehiculares en el valle durante los años 30 y la apertura del servicio aéreo entre Lima y Caraz en 1947. (Walton, 1974:212) Después de un terremoto en 1970 se construyó un camino pavimentado que corre a lo largo del río Santa hasta Caraz. Cruzando la Cordillera Negra y la Cordillera Blanca hay pasos que conducen al este al Callejón de Conchucos y al oeste a la costa del Pacífico.

El clima varía con la altitud, pero las mañanas y las noches son generalmente frescas y las tardes soleadas y cálidas. La temporada de lluvias dura de octubre a marzo; las lluvias especialmente fuertes en febrero y marzo hacen difícil el transporte a veces, debido a deslizamientos de tierra. El invierno sin lluvias que dura de abril a septiembre es bastante agradable y, por lo tanto, se llama el ''verano andino". Dado que el invierno en Lima es bastante desagradable (lluvioso y fresco, debido a la niebla que se cierne sobre él durante meses), y ya que el verano andino coincide con el tiempo de vacaciones de los europeos y estadounidenses, el Callejón de Huaylas es un destino popular para los turistas nacionales e internacionales.

Historia del Callejón

La población del Callejón de Huaylas, los Huaylas o Huaraz, fueron conquistados durante el reinado del 9º Inca Pachacuti (1438-1471), quien envió a su hermano Capac Yupanqui y su hijo y sucesor Inca Yupanqui a la zona. La provincia de Huaylas fue entonces incorporada en Chinchasuyu, una de las cuatro regiones del estado Inca, con una capital provincial en el sitio donde ahora se encuentra Huaylas. (Varón, 1980:38-45)

Los primeros españoles en entrar en el Callejón de Huaylas fueron Hernando Pizarro y Miguel Estete, quienes en 1533 pasaron por el valle en su camino de Cajamarca a Pachacamac, el centro religioso en la costa cerca de Lima. En el transcurso de ese año Francisco Pizarro y su compañía se quedaron una semana en Huaylas antes de continuar por el Callejón, donde Francisco Pizarro tomó a Inés Yupanqui Huaylas, la hija del Inca Huayna Capac, como su amante. Ella le dio dos hijos, y Pizarro le dio la encomienda de Huaylas - toda la actual provincia de Huaylas y mucho de lo que ahora son las provincias de Yungay y Carhuaz - a su hija Francisca en 1540. (Doughty, 1968:10-12)

Este episodio es recordado en las canciones y escenas de los grupos de Incaicos con motivo de la fiesta de Santa Isabel de Huaylas (ver capítulo 4.2.1.1).

Debido a que una carretera principal pasaba por el Callejón, Huaraz se convirtió en un lugar de descanso importante: se construyeron depósitos y posadas a lo largo del Callejón de Huaylas, pero después de 1544 el camino a lo largo de la costa se prefirió a la carretera de la sierra ya que viajaba más rápido. Para entonces la zona había sido distribuida entre encomenderos: en 1534 Sebastián de Torres recibió la encomienda de Huaraz, y Jerónimo de Aliaga la de Recuay. En 1571, bajo el virrey de Toledo, los indios de Huaylas fueron reorganizados en nuevos asentamientos llamados “reducciones", con el fin de controlar la población de manera más efectiva. Antes de la llegada de los españoles, las aldeas estaban situadas junto a las zonas agrícolas en la cima de las colinas, relativamente seguras de los desastres. Fueron trasladados a las partes bajas del valle para satisfacer las necesidades estratégicas de los conquistadores europeos. (Varon, 1980:44-52, 92)

A finales del siglo XVI las encomiendas fueron sustituidas por corregimientos, provincias encabezadas por representantes reales de gobierno directo bajo el gobierno virreinal. Más tarde, en 1784, se crearon intendencias en un intento de reformar el corrupto sistema de corregimiento; el Callejón de Huaylas pertenecía a la Intendencia de Tarma. En el momento de la independencia este sistema de explotación fue abolido por Bolívar, quien creó oficialmente los distritos de Huaylas y Huaraz en 1825, que fue reconocido en 1857. La "creación política" de Huaylas y Huaraz y otras creaciones políticas posteriores se recuerdan anualmente, como se verá en el capítulo 4.2.3.2. Sin embargo, la institución del "tributo indio" continuó, en la forma de un impuesto a la cabeza y el trabajo forzado, lo que llevó al levantamiento "indio" de catorce alcaldes de aldea liderados por Pedro Pablo Atusparia. Esto tuvo lugar en 1885, comenzando en Huaraz y extendiéndose por el Callejón. Este levantamiento fue aplastado el 3 de mayo de 1885, durante la fiesta de la Santa Cruz. Este levantamiento no fue tan indio como parecía: fue una revuelta campesina que unió a ricos y pobres, nobles y campesinos, contra los españoles, y fue una unión temporal de personas con diferentes relaciones con la propiedad productiva y, en consecuencia, con diferentes objetivos. No fue ni un estallido nativista ni una guerra de liberación nacional, sino una lucha contra la opresión y la explotación (Stein, 1976, 1978; Spalding, 1975)

En el transcurso de cuatrocientos años, se produjo una mezcla cultural y física entre los indígenas y los íberos caucásicos que habían llegado como conquistadores, proceso que continúa hasta nuestros días y ha dado lugar a nuevas entidades socioculturales: los indios, los cholos y los mestizos, (véase el capítulo 1.3.2)

Medios de subsistencia

La agricultura es el medio de subsistencia más importante en el Callejón: granos (maíz, quinua, trigo, cebada), raíces (patatas, oca, olluco), legumbres (frijoles, tawri), cucurbitáceas (calabaza), frutas y verduras se cultivan para el consumo y para la venta. La quinua, oca, olluco y tawri son alimentos típicos de la sierra y de origen precolombino (Lanning, 1967:15). La quinua (chenopodium quinoa) es una planta semillera relacionada con la cochinilla y se utiliza en sopas y gachas. Oca y olluco (oxalis crenata y ullucus tuberosus losan) se cocinan y se comen como patatas. Tawri, frijoles de

altramuz ligeramente amargos, se remojan en agua corriente antes de que puedan cocinarse y comerse como aperitivo, mezclados con cebolla cruda y pimientos. De las legumbres, los guisantes verdes son tostados y molidos para hacer una sopa llamada "shaqwe". El maíz y las papas son el pilar de la dieta.

El Callejón de Huaylas se puede dividir en dos regiones agrícolas distintas: las laderas al este del río Santa, que tienen un abundante suministro de agua durante todo el año desde las nieves derretidas de la Cordillera Blanca, y las del oeste, que dependen de la corta temporada de lluvias y la explotación de esta agua para el riego.

Hasta el terremoto de 1970 el patrón de propiedad de la tierra era idéntico a muchas otras áreas de sierra: grandes explotaciones ("latifundias") de más de 500 ha. eran propiedad de unos pocos y trabajadas por muchos, mientras que las explotaciones comerciales ("minifundias") de menos de 5 ha. eran propiedad y trabajadas por muchos. Explotaciones medianas-grandes, de 5 a 500 ha. , empleaban trabajadores, agricultores o arrendatarios. Muchos latifundios fueron redistribuidos tras la entrada en vigor de la ley de reforma agraria de 1969.

Douglas Horton da el siguiente análisis de la propiedad de la tierra en su Ph.D. tesis sobre haciendas y cooperativas en Perú:

"Desde la conquista española en el siglo XVI, las comunidades campesinas han librado una batalla perdida contra la usurpación de tierras de las haciendas. La consolidación del estado nacional ha reducido la autonomía y la autoridad de los gobiernos comunales. Dentro de las comunidades, muchos comuneros han adquirido título privado a parcelas individuales de tierras de cultivo, y los puestos de liderazgo han sido asumidos por comuneros emprendedores que abogan por el sistema de la empresa privada. A pesar de la desintegración gradual de las estructuras comunales, la mayoría de las comunidades campesinas siguen siendo propietarias de algunas tierras agrícolas y cada comunidad mantiene una jerarquía de funcionarios públicos para la gestión de los asuntos comunales. El trabajo mancomunado y los intercambios son todavía comunes, aunque el sistema de trabajo asalariado está ganando en importancia." (Horton, 1976 :6-7)

En cuanto al sistema de trabajo comunitario, dice:

"Muy pocas tierras de cultivo han sido cultivadas colectivamente en las comunidades campesinas y el ganado siempre ha sido mantenido por familias individuales. El trabajo conjunto se ha centrado en los intercambios de mano de obra para tareas intensivas en mano de obra que deben realizarse rápidamente (como siembra, cosecha y levantamiento de casas) y la agrupación de mano de obra para inversiones en servicios comunitarios o infraestructura (como carreteras, canales de riego y escuelas). Todas estas tareas son ocasionales y de corta duración. Y ninguna de ellas implica contabilidad compleja o participación en los beneficios. En el caso de los intercambios de mano de obra, la persona en cuya tierra se realiza el trabajo administra el trabajo y es el único receptor de los beneficios acumulados. En el caso de la mancomunación del trabajo comunal, las autoridades comunales tradicionales dirigen el trabajo y los beneficios se acumulan como servicios a los miembros de la comunidad." (Horton, 1976:278)

Esto se aplica también al Callejón de Huaylas, como veremos en la siguiente sección.

En 1972, la superficie total cultivada en el Callejón de Huaylas fue dada por CENDAS (1972: como 78.046 ha., de los cuales 32.595 ha. regado y 45.451 ha. tierra no regada, más miles de has. de pastos naturales. La productividad es baja, debido a la restricción del espacio para el cultivo, la alta densidad de población y la falta de recursos tecnológicos y financieros. Las técnicas de cultivo son tradicionales e intensivas en mano de obra: se utilizan palas, barras y arados. Las pequeñas parcelas a menudo están situadas en colinas muy inclinadas y la erosión y la falta de agua son problemas graves. Además, debido a la falta de infraestructura e instalaciones de transporte, la comercialización de los productos es inadecuada.

Otras fuentes de ingresos son la ganadería (bovinos, ovinos, porcinos, avícolas y cobayas) para carne, leche, lana y huevos. La fabricación de cerámica, textiles, ladrillos y tejas, sillas de madera con fondo de caña, etc. también proporcionan un ingreso. Hay varias minas pequeñas y medianas donde se extraen metales, tizas y otros minerales. Una fuente reciente de ingresos es el turismo. El buen clima, las montañas y los lagos glaciares atraen a excursionistas y escaladores de todo el mundo, mientras que los

restos arqueológicos dan al visitante una idea del pasado. El nivel de ingresos es muy bajo, con altos niveles de subempleo y desempleo. Una solución para esto es tomar un trabajo adicional como trabajador de la construcción, tendero, conductor, etc., o migrar a una de las ciudades costeras o Lima, estacionalmente o permanentemente.

El área del Callejón de Huaylas se hizo conocida en el mundo de las ciencias sociales debido al Proyecto Cornell-Perú llevado a cabo entre 1952 y 1962 en la hacienda Vicos cerca de Marcará. Un gran equipo de científicos sociales, encabezado por Allan Holmberg, llevó a cabo investigaciones sobre las formas en que una sociedad feudal podría cambiar y las vidas de los campesinos indios mejorar, mediante la ampliación de su participación en el poder y la riqueza, especialmente en las áreas de la economía, tecnología, educación, atención médica y organización social (véase Dobyns, Doughty y Lasswell, 1971)

Dos antropólogos que también colaboraron en el Proyecto Cornell-Perú escribieron monografías de dos comunidades en el Callejón de Huaylas:

William Stein escribió "Hualcan: life in the highlands of Peru" (1961), y Paul Doughty escribió "Huaylas: an Andean district in search of progress" (1968).

El terremoto y sus secuelas

Soy la ñusta del desierto
De la Cordillera Blanca
Entre relámpagos y truenos
Voy cantando mis canciones.

Llevo la sangre serrana
De mis cóndores coraje
La grandeza de mi Inca
El progreso de mi pueblo.

Pobre mi Huaraz querido
Convertido en escombros
Por la voluntad del cielo
Va cobrando su belleza.

Huaraz, capital Andino
Del departamento de Ancash
En sus parques y avenidas
Floreciendo lentamente.

(Fuga)

Como no he de llorar
Como no he de sufrir
Por Huaraz querida
Pueblo donde nací, caray
Pueblo generosa, caray.

Ay mamacita, imaneechi tsarikaman

Rikaptii, nawillaami waqakurin

Ay mamacita, imaneechi tsarikaman (qa)

Yarpaptii, shonqollaami llakikurin.

Ay mamacita, lo que pasó me afecta

Cuando lo veo, mis ojos lloran

Ay mamacita, lo que pasó me afecta

Cuando me recuerdo, mi corazón se lamenta.

(huayno compuesto y cantado por Maximiliano Rosario Shuan, acompañándose en el violín. (ejemplo musical núm. 13)

Si la llegada de los españoles se considera un desastre causado por el hombre, la zona también ha sufrido mucho de desastres naturales como terremotos, inundaciones y deslizamientos de tierra, debido a fallas geológicas, una de las cuales comienza en el lago Conococha, atraviesa las laderas de los glaciares y cruza las montañas hasta el Océano Pacífico. Después de la reubicación de los españoles, muchas aldeas y pueblos están situados en lugares vulnerables, p. ej., cerca de los ríos alimentados por glaciares que fluyen desde las montañas y son los caminos naturales seguidos por deslizamientos de tierra.

El 31 de mayo de 1970, un terremoto que registró 7,7. en la escala de Richter sacudió Ancash, matando a aproximadamente 70.000 personas. El terremoto sacudió una losa de hielo y roca de unos 800 metros de ancho y 1.800 metros de largo desde la cara noroeste del Huascarán. Esta inmensa masa desciende por el Valle de Llanganuco a una velocidad media de hasta 435 kilómetro por hora. El impulso del deslizamiento lo llevó los 16 kilómetros desde su origen en el Huascarán hasta el fondo del valle en cuatro minutos. La avalancha de 50 millones de m3 desarrolló tres lóbulos separados a medida que se extendía sobre las partes bajas del valle. Uno de estos lóbulos saltó una cresta protectora de unos 200 metros de altura y enterró toda la ciudad de Yungay y otros pueblos vecinos como Ranrahirca.

(véase Oliver-Smith, 1977) Fue el terremoto más destructivo en la historia del hemisferio occidental: se destruyeron casas, otros edificios y carreteras, se interrumpió el suministro de agua potable y de riego, así como el de electricidad. Todo esto tuvo graves consecuencias para el Callejón de Huaylas.

La historia del Callejón de Huaylas muestra muchos de estos desastres en tiempos pasados, como la avalancha de barro, hielo y agua causada por el estallido de un dique morrena, que arrasó Huaraz en 1941 matando a unos 5,000 personas, y el deslizamiento de tierra que cubrió el pueblo de Ranrahirca en 1962, matando a unas 4.000 personas. El desastre de 1970 se atribuyó a causas tecnológicas como la reciente explosión de una bomba atómica francesa en un polígono de pruebas del Pacífico Sur. (Doughty, 1971:6) Otra explicación fue que ocurrió como castigo a los pueblos del valle, en gran parte mestizos, por su maltrato a los indios de las tierras altas del valle. (Bode, 1977:246)

Después del terremoto de 1970, se establecieron campos de refugiados en Yungay y Huaraz para los sobrevivientes, donde los mestizos y los indios se vieron obligados a vivir muy cerca. Las consecuencias sociales fueron considerables: dos grupos antagónicos se unieron y los organismos de socorro los consideraron iguales.

Un antropólogo estadounidense, Anthony Oliver-Smith, vivió en Yungay después del desastre y publicó varios artículos; el siguiente relato es de una de sus publicaciones (1977).

Se distinguieron dos categorías de víctimas: las que habían escapado del deslizamiento de tierra que había enterrado sus hogares - los sobrevivientes - y las que sufrieron solo los efectos del terremoto - los heridos o damnificados -. Los antiguos pobladores, por lo general, los supervivientes que reciben la mayor parte de la ayuda no están de acuerdo con la ayuda prestada a la población rural; poco después del desastre se hizo una distinción, basada en la identidad social de antes del terremoto, así como la nueva identidad de "sobreviviente" o "herido". El conflicto originario de la zona urbano-rural y mestizo-indio pronto se impuso, aún más fuertemente, porque la ayuda no tuvo en cuenta las posiciones tradicionales de estatus; ambas partes se acusaron mutuamente de mal uso de la ayuda concedida. Esto se puso claramente de manifiesto en el programa de vivienda: se instalaron viviendas provisionales para ocho a diez familias, dando refugio a

unas 60.000 personas. La falta de privacidad es un problema; otro es que los antiguos pobladores no quieren convivir con la población rural, los despreciados "indios". Oliver-Smith concluye diciendo: "En su forma actual, la implementación del programa en líneas igualitarias, aunque resultó en un amargo conflicto y estrés para todos los individuos involucrados, probablemente resultará en un tejido social más integrado y cooperativo en los próximos años. Yungay es ahora una comunidad cholo."

Las autoridades trataron de reubicar a la población de Yungay a un área de 15 kilómetros al sur, sin éxito, porque los Yungainos tenían fuertes lazos emocionales con su casco antiguo. Además, el antiguo Yungay era (y el nuevo Yungay es) una ciudad de mercado ubicada en medio de pueblos y aldeas que le suministran alimentos y que constituyen un mercado para la gente comercial en la ciudad.

En Huaraz, la situación era muy similar a la de Yungay, pero la estructura urbana se alteró drásticamente después. Inmediatamente después del desastre, el gobierno impuso una moratoria a todas las transacciones relativas al intercambio de tierras en el valle. El centro urbano de Huaraz fue expropiado dos años después, en un intento de reforma urbana. Aunque el terremoto fue un nivelador económico eficiente, en el plano social se fortalecieron los prejuicios. Muchos indios se trasladaron al valle, y algunos mestizos subieron a sus campos. La identidad visual del individuo se hizo más significativa, a medida que la gente se desplazaba fuera de sus contextos sociales normales, y el quechua sirvió como un indicador lingüístico para preservar la dimensión de "verticalidad". (Bode , 1977:253-257)

Algunos comentarios sobre los desastres y la ayuda subsiguiente fueron dados por Oliver-Smith y Doughty:

"Los desastres comúnmente requieren una rápida ayuda local, estatal, nacional e internacional de un tipo que trae individuos y agencias privadas y públicas a la zona con personal y materiales. Esta convergencia de personal y materiales, a menudo extranjeros o extraños para la población local, puede producir en última instancia un cambio mayor que el propio agente del desastre." (Oliver-Smith, 1977:

"No fue el terremoto como tal lo que causó los problemas - sino más bien los efectos combinados de la acción burocrática y las reformas ejecutadas de manera incompleta que han modificado sustancialmente la comunidad (de Huaylas) desde 1970. Este hecho es la base para el comentario astuto de un Huaylino que señaló: '¡Primero tuvimos el terremoto, luego tuvimos el desastre!" (Doughty, 1980:18)

Diez años después del terremoto, gran parte de la reconstrucción y rehabilitación del Callejón de Huaylas ha tenido lugar. Un departamento especial del Instituto Geológico de Huaraz (INGEMMET) vigila de cerca los glaciares y los (267) lagos glaciares de la Cordillera Blanca, situados a altitudes de 3.000 a 5.000 metros; treinta de estos últimos han sido controlados por diques de drenaje, algunos de los cuales alcanzan una altura de 20 metros.

Entre los numerosos cambios importantes ha sido la reconstrucción total de la capital del departamento, Huaraz, (población alrededor de 36.000 en 1981) y la capital provincial de Yungay (población alrededor de 5.000 en 1981); la construcción de una carretera pavimentada desde la carretera costera panameña hasta las montañas (de Pativilca a Caraz); la mejora de las instalaciones regionales, y la amplia expansión de las agencias y oficinas burocráticas.

Huaraz y otras ciudades muy dañadas como Ranrahirca y Yungay han sido más o menos reconstruidas; las calles son más anchas y se han construido casas a prueba de terremotos. Ahora, Huaraz es una ciudad bulliciosa, con un nuevo centro a prueba de terremotos con hoteles, restaurantes y oficinas turísticas para dar cabida a la creciente corriente de turistas. En marcado contraste con el centro se encuentra el llamado "cono aluviónico ": 70 hectáreas a lo largo de las orillas de los ríos Quilqay y Santa. Este barrio se

considera peligroso porque la avalancha de lodo de 1941 siguió el lecho de la Quilqay. Un gran parque iba a ser construido en este sitio, pero fue ocupada por los ocupantes ilegales tan pronto como la basura fue limpiada. 40% de la población de Huaraz vive en este barrio superpoblado (270 habitantes por hectárea), en casas subestandartes a menudo sin electricidad, agua corriente, o drenaje. Enfermedades como gastroenteritis son, por lo tanto, común. El barrio es una mancha en Huaraz moderno; pero, según un informe escrito por un comité especial de ORDENOR-Centro en 1979, la zona es habitable y debe incluirse en la planificación de la ciudad y, en consecuencia, ser tratada como parte de Huaraz. Muchos Huaracinos están descontentos con su nueva ciudad, las amplias calles, la catedral futurista y se quejan del maltrato que recibieron después del desastre, diciendo que sus deseos no fueron tomados en cuenta. Muchos de ellos han dejado Huaraz.

El terremoto de 1970 se produjo en un momento en que se estaban produciendo muchos cambios en el Perú. El gobierno militar de Velasco había depuesto al presidente Belaunde en 1968 y se había apoderado del país. En el "Plan del Perú 1971-1975" del Instituto Nacional de Planificación se establecieron reformas de todo tipo: administrativas, agrarias y educativas.

La primera autoridad autónoma de desarrollo regional, ORDEZA (Organismo Regional para el Desarrollo de la Zona Afectada por el Terremoto del 31 de mayo de 1970) se estableció en Huaraz en 1974, y pronto se establecieron otras como ORDELORETO, ORDESO y ORDEPUNO.

ORDEZA fue precedida de 1970 a 1974 por CRYRZA (Comisión de Reconstrucción y Rehabilitación de la Zona Afectada por el Terremoto del 31 de mayo de 1970), una agencia de ayuda que se concentró en una estrategia de desarrollo integral a largo plazo. Administraba e invertía los recursos financieros y de otro tipo, consistentes en ayudas (internacionales) nacionales y préstamos. Se realizaron estudios y se coordinó el trabajo por sectores como Energía, Transporte y Comunicación, Agricultura, Educación, Vivienda, Industria y Salud. (Informe al Año del Sismo, CRYRZA, 1971)

En 1974, ORDEZA fue creada por decreto núm. 19967, para promover, planificar, dirigir, coordinar y controlar las actividades relacionadas con la reconstrucción, rehabilitación y desarrollo integral de la Zona Afectada". (Ley de organización administrativa para el desarrollo de la zona afectada)

Su plan a corto plazo de 1971-1975 fue un experimento de descentralización de la administración y planificación presupuestaria a nivel regional, una especie de gobierno regional en el que todos los sectores están unidos. En 1978, cuando la reconstrucción y rehabilitación de la zona se llevaron a cabo, ORDEZA se transformó por decreto núm. 22134 en un organismo para el desarrollo regional integral llamado ORDENOR-Centro (Organismo Regional de Desarrollo del Norte-Centro). Las Direcciones Regionales se encargaban de la ejecución de las actividades sectoriales en la zona. (Ley Orgánica del ORDENOR-Centro) A principios de los años 80 ORDENOR-Centro fue objeto de un intenso escrutinio por presunta malversación, y sus actividades fueron investigadas por un comité senatorial. Debido a que demasiados extranjeros burocráticos y a veces corruptos tienen el poder de tomar decisiones importantes sobre el futuro del Callejón de Huaylas, no es una institución popular.

Muchos latifundios fueron expropiados y redistribuidos después de la ley de reforma agraria núm. 17716 de 1969, que estableció nuevas formas de gestión comunal y cooperativa, caracterizada por la propiedad conjunta y la autogestión. Las pequeñas explotaciones no se vieron muy afectadas por la reforma. Uno de los tipos de empresas cooperativas típicas de las tierras altas es la Comunidad Campesina de propiedad colectiva y reconocida legalmente - anteriormente Comunidad India - cuyos miembros tienen usufructo de una parcela individual de tierra (esto es, teóricamente, contra la ley), así como el acceso a las tierras comunales, generalmente pastos. El Título X de la ley de reforma agraria exige la reestructuración formal y la "cooperativización" de todas las comunidades campesinas. Sin embargo, en las tierras altas los beneficiarios de la reforma agraria se han negado a agrupar sus parcelas de usufructo. En consecuencia, ha sido necesario "torcer la ley"y organizar cooperativas en las que solo parte de la tierra es administrada por el grupo y parte permanece bajo el control de los trabajadores individuales. Cuando la oposición campesina a la agricultura de grupo ha sido muy fuerte, los títulos individuales se han distribuido entre los beneficiarios de la reforma agraria. (Horton, 1976:19, 25)

El agricultor medio de la sierra no se ha beneficiado de la reforma agraria, ya que la cantidad total de tierra disponible es demasiado pequeña para proporcionar a cada familia, ya sea individual o en propiedad comunal, con suficientes hectáreas para satisfacer los requisitos mínimos de tamaño de

parcela de la ley de 1969, y no se puede esperar que la pobreza disminuya durante los próximos años.

En 1972 se implementaron reformas educativas a través de un nuevo patrón organizativo de las escuelas, cuya unidad básica es el “Núcleo Educativo Comunal-NEC". Los NEC pueden incluir varias escuelas, pero a una se le asigna el rol de ''Centro Base". Las áreas han sido determinadas por las Direcciones Zonales del Ministerio de Educación, cada una de las cuales supervisa las NEC dentro de su zona. Varias zonas están agrupadas en una Dirección Regional. (Hilhorst, 1980:22)

Las escuelas del Callejón de Huaylas están bajo la jurisdicción de la Zona Educativa No. 084 (Huaraz). Hay 27 NEC con un número de centros educativos. En 1976, cada uno de los NEC compiló un llamado "Diagnóstico Situacional" (Diagnóstico del Estado de Cosas), que fueron monografías sobre las áreas específicas, con datos sobre la situación histórica, geográfica, socioeconómica y educativa prevaleciente en ese momento. Estos documentos contienen una gran cantidad de información que de otro modo sería imposible obtener. Para ilustrar: NEC 09-84 es la provincia de Yungay, que comprende 47 centros poblados en los distritos de Yungay y Matacoto. El Centro Base y una escuela secundaria se encuentran en la ciudad de Yungay, y hay 30 Centros Educativos - algunos con solo unas pocas aulas - en el área rural. De los 8,508 personas de 5 años o más en el CNE de Yungay, 5.600 (66%) saben leer y escribir, mientras que 2.908 (34%) son analfabetos. De la población de 5 a 19 años, la mayoría está alfabetizada, pero a partir de los 20 años la tasa de analfabetismo es considerablemente mayor, especialmente en el grupo de edad de 65 años o más. (Diagnóstico Situacional NEC 09-84, Yungay) La deserción y el absentismo son altos, debido al hecho de que los niños tienen que ayudar a sus padres en el campo y con otras tareas. Otro factor puede ser la distancia que uno puede tener que caminar a la escuela, especialmente en las zonas rurales. (¡Esto se aplica tanto a los alumnos como a los profesores!)

En 1977, la Universidad Nacional de Ancash "Santiago Antúnez de Mayolo" (UNASAM), llamada así por un Ancashino bien conocido por sus logros científicos, fue creada por decreto no. 21856. Tiene varios programas de ingeniería: minería, agricultura, industrias alimentarias, ecología e ingeniería civil. Sus objetivos son apoyar y asistir en la transformación socioeconómica del departamento, a través de la investigación científica y

programas especiales. En 1980, un equipo docente de 30 personas impartió clases a 474 estudiantes de la UNASAM. En 1979 se creó en la UNASAM un Centro de Investigación Turística (CEDIT) para estudiar los aspectos históricos, geográficos y folclóricos del turismo en la región. Las actividades musicales de UNASAM consistieron en el coro universitario ('Tuna universitaria"), "para rescatar el rico y variado folclore de Ancash, con el fin de darlo a conocer y difundirlo adecuadamente." En relación con esto, la música de las 16 provincias de Ancash debía ser recolectada, transcrita y analizada. (Informe-Memoria UNASAM, Huaraz, 1980) Parece que estas actividades tienen baja prioridad en la UNASAM, ya que poco se ha hecho. El bien cuidado edificio de color verde claro se encuentra a través del puente Quilqay, en marcado contraste con el ruinoso barrio.

Se puede decir que la música y la danza del Callejón de Huaylas están estrechamente ligadas al pasado y al presente de esta sociedad. El pasado precolombino vive en las canciones y en los grupos de danza tradicional como los Incaicos y los Atahuallpas. La vida cotidiana del presente se refleja en las canciones que hablan de la región, su belleza, el apego de la gente a ella, y el dolor que sienten cuando se ven obligados a irse en busca de una vida mejor, dejando atrás a sus seres queridos. El terremoto de 1970 también es el tema de una serie de canciones.

[**ejemplo musical núm. 13**]

1.3.2: indios, cholos y mestizos

Según los resultados provisionales del censo de 1981, la población del Perú ascendía a 17.031.221 personas, de las cuales 815.646 viven en el departamento de Ancash (36.308 km2).

Un problema en la compilación de datos demográficos u otros datos estadísticos para el Callejón de Huaylas es que no es una unidad oficial: Ancash, el departamento en el que se encuentra el Callejón, se toma generalmente como una unidad, pero el área de ORDENOR-Centro abarca el departamento de Ancash y la provincia de Marañón en el departamento de Huánuco.

Es igualmente difícil reunir datos de las diversas monografías escritas en partes del Callejón por Doughty y Stein, ya que dan datos específicos solo sobre esas áreas (Huaylas y Hualcan), y fueron escritas antes del terremoto de 1970. Combinando los datos del censo de 1981 para las cinco provincias que componen el Callejón de Huaylas, se han construido tres tablas.

Entre 1961 y 1981 la población del Callejón de Huaylas aumentó como sigue:

Tabla 1: Población del Callejón de Huaylas por provincia, en 1961, 1972 y 1981.

	1961	1972	1981
Huaraz	72,381	85,063	97,462
Carhuaz	28,159	31,374	32,319
Huaylas	37,500	38,426	41,133
Recuay	20,335	22,611	21,738
Yungay	35,289	34,416	39,524
Total	193,664	211,890	232,176

Tabla 2: Población urbana y rural del Callejón de Huaylas, por provincia, en 1981.

	Urban	%	Rural	%	Total
Huaraz	52,342	53.7	45,120	46.3	97,462
Carhuaz	7,969	24.7	24,350	75.3	32,319
Huaylas	10,658	25.9	30,475	74.1	41,133
Recuay	9,952	45.8	11,786	54.2	21,738
Yungay	5,512	13.9	34,012	86.1	39,524
	86,433		145,743		232,176

En 1981, la población de la zona ascendía a 232.176 personas, de las cuales 86.433 (37%) se consideran urbanas y 145.743 (63%) se consideran rurales. De 1961 a 1981 la población urbana de Huaraz aumentó enormemente, mientras que las otras provincias muestran menos fluctuaciones, como puede verse en la tabla 3.

Tabla 3: Porcentaje de población urbana del Callejón de Huaylas, por provincia, en 1961, 1972 y 1981.

	1961	1972	1981
Huaraz	34.1	44.8	53.7
Carhuaz	20.6	25.7	24.7
Huaylas	21.3	27.8	25.9
Recuay	28.0	41.1	45.8
Yungay	16.8	14.9	13.9

(A efectos del censo de 1961, los términos "rural" y "urbano se definieron de la siguiente manera: la población rural se encuentra en zonas que se extienden desde las fronteras del centro poblado de la capital hasta los límites del terremoto; la población urbana se encuentra en asentamientos de más de 500 habitantes, donde se concentran ciertos servicios como calles, agua y electricidad. La población que vive en la capital del distrito, independientemente del número de habitantes y su respectiva categoría de pueblo o aldea, también se considera urbano. (CENDAS, 1972: 39-40)

La población del Callejón de Huaylas se compone de pequeñas y poderosas élites urbanas, pequeños sectores de servicios urbanos y comerciales, y una vasta población campesina dedicada a la agricultura tradicional. Los campesinos están atados a las ciudades por lazos sociales y rituales de tipo patrón-cliente y de co-paternidad ritual ("compadrazgo"), por los vínculos religiosos de la iglesia y el sistema de fiestas, por los vínculos políticos de los gobiernos distritales y provinciales y por la participación económica en los grandes y prósperos factores de tierra y trabajo, así como en los mercados de productos básicos. (véase Oliver-Smith, 1979a, 1979b)

La población de las cinco capitales provinciales fue dada como

36.500 para Huaraz (Huaraz)
7.500 para Carhuaz (Carhuaz)
9.300 para Caraz (Huaylas)
9.400 para Recuay (Recuay)
5.100 para Yungay (Yungay)

en un folleto de información turística de 1981. Estas ciudades son la sede de las instituciones importantes de las provincias. La gran mayoría de las provincias instituciones educativas, económicas, políticas y religiosas se encuentran allí.

La élite está formada por mestizos (personas de ascendencia india y española). Su poder se basa en el hecho de que poseen tierra (aunque ésta ha disminuido después de las reformas agrarias durante el gobierno militar de Velasco), que son profesionales (abogados, médicos, maestros, etc.) e involucrados en la mayor parte del comercio. En contraste con los mestizos que trabajan en oficinas , los campesinos indios hacen el trabajo manual, c.q. agricultura.

La mayoría de los asentamientos rurales del Callejón de Huaylas son lo que Wolf (1955:457-458) llama "comunidades campesinas corporativas": están ubicadas en tierras marginales, que tienden a ser explotadas por medio de una tecnología tradicional que involucra a los miembros de la comunidad. La producción es principalmente para la subsistencia, y la comunidad tiene jurisdicción sobre la disposición de la tierra. El sistema político-religioso tiende a definir los límites de la comunidad y actúa como punto de encuentro y símbolo de la unidad colectiva.

La población del Callejón de Huaylas puede dividirse en cuatro grupos: indios, cholos, mestizos y criollos.

"Indio" es un término europeo aplicado en la época de la conquista española a cualquiera que hubiera vivido en las Américas antes de la llegada de los europeos. Hoy define el sector más pobre del campesinado, con algunas características especiales como un lenguaje separado y ciertas creencias y prácticas populares. (Spalding, 1974:147)

"Mestizos", personas de ascendencia mixta india y española, son generalmente descritos como participantes en la vida nacional; tienen una

orientación cultural europea, son más aculturados, y - en diferentes grados - se dice que representan orientaciones culturales latinoamericanas. Por lo tanto, las relaciones entre indios y mestizos son jerárquicas: el mestizo es superior y el indio inferior. (Mayer, 1970: 94-95)

En el medio, hay un grupo ascendente móvil de "cholos" o indios aculturados.

Desde el indio, pasando por el cholo, hasta el mestizo y en última instancia el criollo (blanco de clase alta) es una escala móvil de participación en la cultura nacional (urbana), medida por criterios como el idioma, el vestido, la ocupación y los ingresos. La riqueza y la educación, más que la apariencia física, son importantes para determinar el estatus de una persona como indio, cholo o mestizo. (Hay pocos criollos en el Callejón de Huaylas.)

Mayer y Masferrer (1979:218-220) dan a la población total india de América Latina aproximadamente 28,5 millones.

Distinguen tres tipos de poblaciones indígenas:

1) poblaciones tribales económicamente autosuficientes; (206.240 en el Perú)
2) las poblaciones campesinas, unidas a la sociedad nacional; (4.010.906 en el Perú)
3) las poblaciones urbanas, integradas en la economía nacional; (1.807.964 en el Perú)

La mayoría de los indios peruanos pertenecen a la segunda (73,1%) y tercera (22,4%).

En 1978, la población indígena del Perú fue estimada por el Instituto Indigenista Interamericano en 6.025.110 personas, el 36,8% del total nacional. (Perú pertenece a un grupo de países donde las poblaciones indígenas son una gran parte del total y son principalmente campesinas o urbanas, como Bolivia, Colombia y Ecuador.) Los criterios externos para la identificación de "los indios", como los elementos de la cultura precolombina (idioma, ropa, vivienda, alimentación, propiedad de la tierra, festividades, etc.), la economía de subsistencia y la identidad étnica no se aplican en igual grado por los distintos países miembros. (En Perú, el idioma es el único criterio utilizado para determinar qué parte de la población es india)

Aunque el idioma suele considerarse uno de los principales indicadores de identidad étnica, ninguno de los criterios anteriores es suficiente por sí solo.

El "problema" de la identidad india ocupa un lugar destacado en muchas publicaciones sobre las Américas y, por consiguiente, en las que tratan de la población del Perú. La pregunta principal parecería ser: "¿Es el indio diferente del resto de la población del Perú, y - si es así -, en qué aspecto(s)?" Si el "problema indio" es un problema étnico y/o un problema socioeconómico, ha sido un punto de debate. Los autores que escriben sobre el tema (Barth, 1969; Van den Berghe, 1974a, 1974b; Stavenhagen, 1975; Cohen, 1978) generalmente relacionan la identidad étnica con la estratificación social y la desigualdad socioeconómica.

Según Barth y Cohen no hay aislamiento entre los grupos étnicos, sino interdependencia: las fronteras étnicas persisten a pesar del flujo de personal a través de ellos. Importantes relaciones sociales se mantienen a través de tales fronteras y con frecuencia se basan precisamente en los estados étnicos dicotomizados. En otras palabras: las diferencias culturales pueden persistir a pesar del contacto interétnico y la interdependencia. Cuando un grupo étnico controla los medios de producción utilizados por otro grupo, se establece una relación de desigualdad y estratificación. (Barth, 1969:9, 10, 27) Las relaciones entre estos grupos son desiguales, porque se basan en un poder diferencial: la pertenencia determina al acceso a recursos escasos. O, como dice Cohen (1978:400): "La desigualdad es la base de la estratificación, no la identidad étnica." Los factores culturales y lingüísticos son simplemente condiciones adicionales que agravan la marginación del indio en la sociedad nacional que lo explota.

Van den Berghe (1974a: 5, 6) define la identidad étnica en términos objetivos y subjetivos: "Un sistema de relaciones étnicas se define en parte por las condiciones objetivas culturales, ecológicas y demográficas, como la lengua, la ocupación del territorio y el tamaño relativo de la población. También se define en parte por lo que cada grupo piensa de sí mismo y de los otros grupos étnicos."

En el Perú, se puede hablar de "colonialismo interno", ya que su población india es un grupo étnico identificable que es territorialmente distinto, al que se le otorga un estatuto jurídico diferenciado, y que tiene una relación diferencial de interdependencia asimétrica tanto en el ámbito político como en el económico. Stavenhagen (197 es de la opinión de que el "problema

indio" es un problema socioeconómico en lugar de un problema étnico, y el tema de redistribuir la riqueza y el poder, no uno de arrojar una identidad y aprender otra.

Mariátegui (1976:35-49) también vio el problema indio como socioeconómico y lo vinculó con el sistema de tenencia de la tierra del Perú. Como él dice: "La suposición de que el problema indio es un problema étnico, es fomentada por el repertorio más anticuado de ideas imperialistas."

Parece que, a medida que el indio se integra más en la sociedad nacional, la estratificación se basará cada vez más en la clase y no en la identidad étnica.

Estará claro que la diferenciación basada en la identidad étnica así como en la clase existe en el Callejón de Huaylas, en varias esferas: económica, social y religiosa. En cuanto a los sectores económico, educativo y administrativo, se puede hablar de articulación interétnica, donde la relación es una relación de clase y la persona un campesino. Por otra parte, cuando se trata de sectores culturales de separación interétnica, como el idioma o el vestido, la relación es étnica y la persona es india.

La música y la danza del Callejón de Huaylas son indicadores de esta diferenciación: la música del género indígena (huaynos y pasacalles) tocada en instrumentos tradicionales como flautas y tambores, y canciones en quechua son características para los campesinos indios, mientras que los mestizos urbanos prefieren grupos más modernos con un repertorio internacional. Para los indios, que se encuentran en una posición marginal, una forma de reaccionar a su impotencia radica en su expresión a través de su música y danza: expresan su ideología en los huaynos (véase el capítulo 2.4) y en sus danzas tradicionales (véase el capítulo 2.5.1).

En 1968 la palabra "indio" fue reemplazada oficialmente por la más igualitaria "campesino". Al cambiar el término indio a campesino se cambió de un término cultural o incluso racial a un término de clase. O, como dice amargamente Spalding (1974:193): "Oficialmente ya no hay indios en el Perú; hay campesinos que hablan quechua".

Al renombrar al indio como campesino, se pone énfasis en el hecho de que vive en el campo, en su dependencia de los centros urbanos y en su posición de clase subordinada con respecto a otros grupos ocupacionales. (Van den Berghe, 1974b:17)

Sin embargo, no se debe pasar por alto el hecho de que la llamada cultura india es una síntesis de las culturas precolombina y española. Stein (1961:12) incluso llega a decir: "Los indios peruanos actuales están quizás más cercanos culturalmente a los campesinos ibéricos que a las antiguas comunidades indígenas."

La identidad india se compone tanto de la imagen que tiene de sí mismo, como de la imagen que otros tienen de él; estas imágenes no necesariamente coinciden. Los extranjeros a menudo tienen una imagen estereotipada y negativa de los indios: la masticación de coca y el alcoholismo son vistos como vicios indios por los mestizos, con poca consideración por el trasfondo cultural de estos hábitos. Los descansos de coca y chicha son períodos sociales caracterizados por la conversación y las bromas, al igual que nuestros descansos para tomar café.

Yo soy aquel indiecito
Que vivo en la cordillera
Entre verdes pajonales
Llorando mi triste vida.

El viento va sollozando
Y las pajas van silbando
Mi corazón va gimiendo
La desgracia de mi raza.

Ya la tarde va llegando
Y la noche va cerrando
Pues, mi china canta y llora
En su choza solitaria.

(danza "El Indio Andino" por J. Palacios)

La población indígena del Callejón de Huaylas ocupa una posición marginal, tanto social como económica y políticamente. Dado que pueden ser fácilmente identificados como indios debido a su idioma, vestimenta y otros rasgos culturales, es fácil para los mestizos dominantes mantenerlos en esta posición marginal. A menudo son tratados con desprecio, no participan mucho en la cultura nacional y tienen pocas posibilidades de movilidad social. Los mestizos se refieren a los indios del Callejón de Huaylas como "los de arriba", mientras que los indios se refieren a los mestizos como "mishtis". Los mestizos se comportan de manera paterna al tratar con los indios, mientras que estos últimos suelen adoptar una actitud de sumisión e ignorancia, como mecanismo de defensa. Las esferas en las que la diferenciación indio-mestizo muestra - lengua, parentesco, organización social, religión y salud - serán tratadas ahora.

Lengua

En el Callejón de Huaylas, hablar quechua es considerado un rasgo indio, pero muchos mestizos hablan quechua también, especialmente aquellos que entran en contacto regular con indios, como comerciantes y personal de escuelas, ayuntamientos u hospitales. Sin embargo, generalmente no hablan quechua en casa. De la población total de 10.380 habitantes del centro educativo de Yungay, 8.378 (80,71%) tienen el quechua como lengua materna, mientras que 2.002 personas (19,29%) tienen el español como lengua materna. (Diagnóstico Situacional NEC 09-84 Yungay) Es probable que el 80,71% incluya personas que hablan quechua y español. En el Perú, de un total de 11.337.100 personas mayores de 5 años, 3.015.200 (27%) hablaban quechua como primera lengua (16% de la población urbana y 43% de la rural) en 1972. En 1961, estos porcentajes eran del 33%, el 23% y el 45%, respectivamente. (Dobyns & Doughty, 1976, cuadro 7)

En 1975, el quechua fue restablecido por la ley 21156 como idioma oficial del Perú, con lo cual el Ministerio de Educación ordenó al Instituto de Estudios Peruanos que compilara diccionarios y gramáticas para las seis variantes principales del quechua. Una de ellas es la variante Ancash-Huailas que, contrariamente a las creencias generales de que todas las formas de quechua derivan de la variante cuzqueña del siglo XV - pertenece

al grupo más antiguo, llamado "Quechua B" por Parker. (Parker, 1976:11-19, 26-27) (véase también Torero, 1972) De los habitantes de la provincia de Ancash, más de medio millón hablan quechua, y aproximadamente el 70% son bilingües. (Parker, 1976:23) La ortografía de Parker - con algunos cambios menores - será seguida en este libro, especialmente cuando se trata de textos de canciones en quechua. Las canciones, en su mayoría huaynos, están en quechua, quechua y español, o español. (ver capítulo 2.4)

Parentesco

Para la población india, las principales fuentes de afecto y protección son los lazos personales: la familia nuclear, la casta y los parientes ficticios. En las zonas rurales, la unidad social básica es la familia nuclear ampliada. Cuando una pareja se casa - después de una unión consensual llamada "watanakuy" (matrimonio de prueba) - generalmente van a vivir con los padres del novio o de la novia antes de establecer un hogar independiente. A intervalos, las personas que viven en watanakuy son detenidas por las autoridades locales y obligadas a casarse ("shuntunakuy" o "ronda"), a menudo durante la fiesta del santo patrón cuando un sacerdote está presente. Los hogares suelen tener seis o más personas, y cada hogar es una unidad de trabajo; la persona a cargo es el hombre mayor. Al hablar o referirse entre sí, los miembros de la familia emplean los términos familiares apropiados, dirigiéndose a la persona como "primo", "tío", o "abuela". Formas diminutas como "abuelita" se utilizan a menudo. En las comunidades indígenas hay poca diferenciación de funciones, aparte del sexo y la edad, debido al hecho de que son pequeñas y pobres.

En un artículo sobre las "castas" (grupos familiares unilineales) de Vicos, una comunidad india en la Cordillera Blanca, Vázquez y Holmberg (1966) describe grupos patrilineales exógamos, cuyos miembros se identifican por su nombre y apellido paterno casta, p. ej., Juan Paucar. (El uso del apellido materno se considera una característica de los mestizos, que tienen ascendencia bilateral.) Parece que el patrón tradicional de las castas ha comenzado como familias nucleares independientes y se ha convertido gradualmente en familias extensas con residencia patrilocal, pero el patrón actual es que las castas tengan sus miembros dispersos en diferentes tipos de familias y hogares. La razón dada por Vázquez y Holmberg para este tipo de descendencia patrilineal es que estaba relacionada con el sistema de

tenencia de la tierra: el sistema de hacienda, que requería mano de obra masculina, favoreció la transmisión ordenada de la propiedad en la línea masculina y por lo tanto de una regla de descendencia coherente con ella, (véase también Stein, 1961: capítulo 3) Además de tener parientes por sangre y matrimonio, otra forma de fortalecer los lazos sociales es a través de la costumbre de compadrazgo, ritual mediante la cual se puede garantizar la ayuda y el apoyo. Se trata de relaciones de cuasi-parentesco de apoyo mutuo, que implican el intercambio de dones o la prestación de asistencia de diversas maneras, ya sea entre miembros de la misma generación (compadres) o entre miembros de diferentes generaciones (padrinos y ahijados). Hay muchos tipos de parentesco ceremonial - Doughty (1968:114-120) describe catorce de ellos en Huaylas - pero los tipos principales están conectados con el bautismo y el matrimonio. A menudo, el vínculo entre padres es un vínculo patrón-cliente, donde existe la desigualdad en la riqueza y el poder. A menudo, un hombre le pedirá a su empleador que se convierta en un compadre después del bautismo de uno de sus hijos. Doughty (1968:118) llama a esto "una forma de seguro social".

En una sociedad en la que las relaciones entre familias se caracterizan en general por el distanciamiento, con matices ocasionales de sospecha y hostilidad, hay varias formas de asegurar las relaciones entre familias: el sistema de compadrazgo, la institución del matrimonio, el sistema de fiestas y el sistema político. (Stein, 1961:1 36-137) Estas instituciones de integración comunitaria se expresan a través de una serie de eventos, privados, comunitarios y seculares, así como religiosos, como bautizos, bodas, fiestas religiosas y fiestas cívicas. (véase el capítulo 4)

Organización social

La organización dual de muchas ciudades y aldeas se basa en la afiliación territorial y no en el parentesco. Se asemejan a los ayllus precolombinos, pero son unidades territoriales con funciones político-religiosas, con fines de trabajo comunal o fiestas. (Stein, 1961:124-125)

Los actuales "barrios" (subdivisiones del distrito) coexisten con las divisiones duales, a menudo se superponen con ellos y cumplen las mismas funciones. Cómo la organización de barrio se superpone con una división dual se puede ver durante la fiesta de Santa Isabel de Huaylas, que se

describe en el capítulo 4.2.1.1. La división dual se expresa a menudo en términos de "alto" y "bajo", que coincide con "rural" y "urbano", y - por lo tanto - con "indio" y "mestizo". Este dualismo se refleja en la organización de fiestas patronales, cuando el día principal se asigna a los mestizos y la octava a los indios. Este es el caso de la fiesta patronal de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz, que se describe en el capítulo 4.2.1.1. La octava, a la que asistieron principalmente indios, se registró en una película en 1981.

Los límites de la comunidad indígena rural están definidos por la organización político-religiosa que fue creada como un sistema de gobierno indirecto por los españoles en el siglo XVI. La comunidad empresarial india controla a sus miembros mediante el control de sus recursos y la redistribución periódica de la riqueza. Esto se debe al ciclo de festividades religiosas y a la estructura del gobierno local, p. ej., la jerarquía político-religiosa. Estas posiciones públicas implican una serie de cargas pesadas y gastos monetarios, para fiestas y ceremonias, evitando así la aparición de clases sociales. Los hombres ganan mérito patrocinando una serie de festividades religiosas y adquieren autoridad en la comunidad solo después de haber pasado por estas obligaciones económicas y rituales. En el Callejón de Huaylas estos hombres son llamados "varayoq", el-que-tiene-bastón, ya que llevan bastones de madera tallada como insignia de cargo, (fotografías núm. 9, 10) Los varayoq están encabezados por el "alcalde pedáneo", que lleva una "chonta" (bastón largo negro) adornado con una cruz de plata y que está vestido con una larga capa negra en ocasiones ceremoniales, como cuando se acompaña a la litera de un santo patrón. El 1 de enero de cada año, el alcalde y sus varayoq son reemplazados por un nuevo grupo de funcionarios; se celebra la misa en la transmisión del cargo, y el nuevo grupo de líderes es amonestado a ser un ejemplo para el resto de la comunidad y bendecido por el párroco.

Con respecto a los varayoq de Vicos, Doughty y Holmberg dice que "Varayoq eran en efecto los mensajeros de la sociedad mestiza y como tales constituían una pintoresca pero trágica burla del Vicosino y su integridad cultural." (Doughty, 1971b:100)

"Los varayoq, aunque ejercían un poder considerable como las más altas autoridades nativas de Vicos, reflejaban no solo la estructura jerárquica de la sociedad en general que finalmente los controlaba, sino que en el

procedimiento ritualizado, reconocían formalmente su subordinación al patrón, el alcalde constitucional del distrito de Marcará y el párroco. Entonces, el poder que ejercían, en última instancia, dependía enteramente de las autoridades mestizas no indias." (Holmberg, 1971:42)

Los varayoq se convirtieron en líderes de las comunidades indígenas. Organizaron a sus compañeros para llevar a cabo el trabajo físico básico de mantener la infraestructura económica colonial. Administraban todos los asuntos locales, pero especialmente la limpieza y reparación de las instalaciones públicas, como canales de riego, carreteras, puentes, etc. Funcionaban como amortiguadores culturales entre explotadores y explotados. (Dobyns & Doughty, 1976:93-95)

A nivel de aldea, la jerarquía político-religiosa tradicional - que no está reconocida oficialmente - funciona junto a funcionarios oficiales del gobierno peruano como el teniente gobernador y el agente municipal que representan a las autoridades municipales. En contraste con las oficinas del varayoq, la oficina del teniente gobernador tiene un estatus social subordinado, debido a la naturaleza de sus relaciones con las autoridades mestizas.

En las ciudades más grandes, el alcalde y su consejo, así como otros funcionarios del gobierno representan al gobierno del Perú, mientras que el párroco representa a la Iglesia. Estas son autoridades mestizas.

Hay varios tipos de trabajo comunal en el Callejón de Huaylas, documentado por Doughty (1968:159-175) y Stein (1961:106-111): la "república" o "faena", y el "rantín" o "minka".

Stein define rantín como "intercambio de trabajo mutuo", la palabra que significa comercio, trueque o compra en quechua. Minka significa "fiesta de trabajo". Ambas son asociaciones espontáneas de trabajadores que se basan en el estatus e implican obligaciones mutuas más allá del trabajo que se realiza. El trabajo rantín es menos ceremonial que el minka, aunque el aspecto festivo no está ausente. Minka se utiliza para la construcción de casas, así como para la plantación, el cultivo o la cosecha de maíz o patatas. La persona que da un minka provee a sus trabajadores y a sus familias con comida, bebida y coca; además, contrata a un músico para que toque música de flauta y tambor para el grupo. El trabajo de rantín, continúa Stein, es básicamente un intercambio de trabajo. No se hace ningún pago, pero la

obligación de corresponder está clara. Es una forma de trabajo de intercambio cooperativo entre hogares, a menudo festiva.

El trabajo de república, por el contrario, no es espontáneo, sino tributario impuesto desde el exterior. Los hombres que no se presentan a trabajar están sujetos a una multa. Es una forma de trabajo colectivo y público, patrocinado por las instituciones administrativas oficiales en un distrito. De esta manera se reparan y mantienen carreteras, puentes y sistemas de riego, y se construyen edificios públicos.

La placa 20 en el libro de Doughty muestra los miembros de un grupo instalando un techado, trabajando con el sonido de la flauta y el tambor, y la placa 14 muestra a hombres abriendo un sendero a la estación transformadora eléctrica sobre Huaylas al sonido de la flauta y el tambor. Como dice Doughty: "Es un momento en el que uno puede disfrutar de la compañía de sus amigos mientras gana el reconocimiento público por apoyar el progreso de su comunidad."

Estos tipos de cooperación son considerados un rasgo de sierra y tienen sus orígenes en tiempos de preconquista; fueron más tarde (ab)usados por los españoles y los gobiernos peruanos que hicieron que los indios trabajaran para ellos bajo el sistema, como mano de obra. En el capítulo 4.2.3.1 se describe un grupo de trabajo comunal, faena, acompañado de dos flautas y un tambor; puede verse y escucharse en la presentación de diapositivas, ejemplo musical núm. 9 y las fotografías núm. 137-141. (Esta costumbre de acompañamiento musical al trabajo comunitario está desapareciendo.)

Religión

Aunque tanto los indios como los mestizos se adhieren a la misma religión, el catolicismo, las prácticas religiosas difieren entre ellos y los rasgos precolombinos persisten en las fiestas indias. El párroco, como representante del catolicismo oficial, es indispensable en las fiestas, pero a menudo discrepa con las prácticas religiosas de los indios, que considera paganas.

La supervisión de la celebración de fiestas religiosas es una de las funciones del alcalde pedáneo y sus varayoq. La participación religiosa es económica, social y política, ya que la riqueza es necesaria para sostener el sistema religioso, se busca el prestigio y la participación religiosa previa es un requisito para el ejercicio de la autoridad política. De esta manera, los hombres se abren camino en el sistema social, ya sea cumpliendo un rol político (varayoq, alcalde pedáneo) o religioso (patrocinador, abanderado, danzante). La religión es el eje de la vida comunitaria, y el principal mecanismo nivelador, a través del patrocinio de fiestas. Los patrocinadores (mayordomos) de una fiesta religiosa actúan por devoción a una Virgen o Santo en particular, y por lo tanto también son llamados "devotos". Ellos pagan parte de los gastos de un fiesta, tales como misa, fuegos artificiales, músicos y danzantes, etc. A menudo son ayudados por familiares o compadres. La mayoría de los mayordomos se ofrecen como voluntarios para el puesto con un año de antelación, para solicitar o agradecer alguna ayuda espiritual, pero también para aumentar su prestigio en la comunidad.

Salud

Debido a la desnutrición, malas condiciones higiénicas, y el alcoholismo - todos los factores relacionados con la pobreza y la ignorancia - enfermedades como la gripe, sarampión, tos ferina, disentería, tuberculosis y "verruga" (enfermedad de Carrión, con síntomas similares a la malaria, y transmitida por un mosquito) pagan un alto precio. La mortalidad infantil es alta, debido - entre otras cosas - al hecho de que los niños pequeños se arrastran por el suelo de barro, en compañía de animales domésticos.

Farmacias en los centros de población, donde los médicos (mestizos) y dentistas tienen sus consultorios privados, venden todo tipo de medicamentos de venta libre, incluso cloramfenicol, el antibiótico peligroso utilizado para curar verruga.

Por razones culturales y económicas, la gente recurre a tipos de medicina no occidentales. Curanderos tradicionales administran remedios como infusiones, aspirinas, inyecciones y masajes. "Susto", una enfermedad de origen emocional, se dice que es causada cuando una persona está asustada, a menudo de un presunto contacto con un espíritu maligno, sufriendo así daño o pérdida de su alma. Susto se cura mediante una técnica llamada

"shoqma", que consiste en frotar el cuerpo con pétalos de flores o un cobayo. Estos últimos también se utilizan para diagnosticar una enfermedad inexplicable: el animal vivo se frota sobre el cuerpo del paciente y luego se mata, después de lo cual se realiza una autopsia.

Atención médica, moderna así como la tradicional, tratan de combatir las enfermedades. Hay 7 hospitales y 14 centros de salud en las capitales provinciales del Callejón de Huaylas, y el área rural cuenta con 40 puestos médicos ("puestos sanitarios") donde un asistente médico administra la atención médica básica. Debido a la escasez crónica de personal capacitado (a los médicos de Lima no les gusta trabajar en las zonas montañosas), camas y otras necesidades de infraestructura importantes, los mestizos de las capitales provinciales prefieren ir a hospitales en Lima en caso de enfermedad grave. Los indios a menudo prefieren sus curanderos, ya que se sienten incómodos en los centros de salud, y a menudo tienen que esperar mucho tiempo para ser atendidos.

1.3.3: La investigación

La investigación se realizó entre junio de 1980 y diciembre de 1981 en el Callejón de Huaylas, provincia de Ancash, Perú.

El Callejón de Huaylas no era nuevo para mí: pasé cuatro meses allí en 1977. La zona y especialmente su música me interesó: asistí a una serie de festividades como una boda, un bautismo, carnaval, y fiestas patronales , grabé música, tomé fotografías, y reuní toda la información que pude en tan poco tiempo. Tuve la suerte de conocer a personas, que a su vez me presentaron a otras personas, lo que me hizo "gente de confianza", una persona de confianza. Por ejemplo, una mujer de Ranrahirca, un pueblo a lo largo de la carretera, me llevó a Tumpa, un pueblo seis kilómetros arriba en la Cordillera Blanca, donde había sido maestra. Su ahijada, Julia, nos ofreció una comida y aproveché la oportunidad para preguntar si podía venir y quedarme con ella durante una semana, a lo que ella accedió. Del mismo modo, Lorenzo, un músico de Caraz, a quien conocí cuando tocó caja & flauta roncadora durante el carnaval en Ranrahirca, era un buen informante. Tanto Lorenzo como Tumpa son objeto de estudios de caso en este libro.

Así, en 1977 se estableció una doble base: el interés por la música y la danza del Callejón de Huaylas, y el amor y el respeto por las personas que viven allí.

En 1980-1981, las amistades de 1977 se renovaron y cuando estaba en Tumpa, a menudo me quedaba con Julia, su marido Félix y sus dos hijos, alternando con estancias en la casa de un músico. A cambio de su hospitalidad les traje alimentos, ropa de niños y fotografías. Una esquina de una habitación fue arreglada para mí, con una cama y una silla. Comía la mayoría de mis comidas con ellos, pero todos seguíamos nuestros propios caminos: Julia cuidaba de los niños, la casa y el ganado; Félix trabajaba en la tierra; y yo iba en mis rondas antropológicas.

Mi base de operaciones era Caraz, que había elegido por varias razones: estaba situada al final de la carretera Pativilca-Caraz, lo que facilitaba el transporte. Desde Caraz podía viajar a lugares como Huaylas, Yungay, Ranrahirca/Mancos, Carhuaz y Huaraz en autobús o taxi colectivo en una o dos horas. Desde allí, se podía llegar a otros pueblos como Tumpa a pie o en camión si uno iba allí. Caraz, un pequeño pueblo agradable de aproximadamente 9.300 habitantes es la capital del distrito de Huaylas.

Tiene electricidad (y, en consecuencia, dos cines y un sistema de megafonía) y agua corriente. Está situado a 2.200 metros sobre el nivel del mar y tiene un clima muy agradable, con naranjas y limones que crecen en los jardines. Visité a Lorenzo y a su familia regularmente, ya que ambos vivíamos en Caraz. Yo vivía en la casa de Maruja, una maestra mestiza soltera; su hermano Jésus y su familia vivían al lado. Margarita, una mujer india que cocinaba las comidas, también vivía en la casa, con sus tres hijos. Ocupaba dos habitaciones escasamente amuebladas pero agradables, una gran sala de estar y un pequeño dormitorio, que se abría en el patio florido donde niños, perros, gatos y pollos se movían.

Hablaba español razonablemente bien y tenía una noción de quechua, habiendo tomado un curso en la variante ayacucho del quechua como estudiante. En las áreas urbanas, la mayoría de la gente habla español; en las áreas rurales, el quechua se habla generalmente, pero muchos hombres hablan español debido al contacto con los mestizos. Solo en unos pocos casos - generalmente cuando se trata de personas mayores - necesitaba un intérprete. Las canciones en quechua fueron traducidas al español por el cantante, luego revisadas por mí por medio de una gramática y un diccionario, y revisadas de nuevo con un profesor de habla quechua en Huaraz.

La gente de Caraz era muy buena conmigo y algunos se convirtieron en mis amigos. Lo mismo ocurre con otras personas del Callejón: en Huaraz siempre fui bienvenida en la casa de Emiliano Olaza y su familia, y en Huaylas me quedé en la casa de Rigoberto y Teresa Cox. Sus hijas se casaron con ingenieros holandeses, que llegaron a Huaylas como voluntarios después del terremoto de 1970, y ahora viven en Holanda. Muchas más personas podrían estar en la lista, y es obvio que contribuyeron mucho a mi bienestar a través de su calor y cuidado. Vivir con la gente y ser parte de su vida diaria me dio la oportunidad de sentir lo que es vivir allí: la lucha por el pan de cada día, el miedo a un terremoto desastroso como el de 1970, y las - a menudo negadas - tensiones entre las poblaciones india y mestiza.

Se utilizaron métodos de investigación antropológica como la observación participante, entrevistas y el estudio de fuentes escritas.

Observación participante

La observación participante es una "condición sine qua non" del trabajo de campo: "estar allí" (en más del sentido obvio de la expresión), es lo más importante para un antropólogo. A través de observar, escuchar y hablar con la gente, se desarrolla un sentimiento de lo que está sucediendo, sin el cual no es posible una verdadera comprensión. A través de asistir en fiestas religiosos, bodas y otras celebraciones, mostré a la gente que estaba genuinamente interesada en su forma de vida, esperando que confiaran en mí lo suficiente como para darme la información que estaba buscando. Poco después de mi llegada, un carpintero local me hizo un arpa andina, un proceso que fue supervisado de cerca por mi maestro de arpa. Aprender a tocar un instrumento es parte de obtener acceso a la información y - aunque no aprendí a tocar el arpa perfectamente - aprendí mucho sobre su construcción, su afinación y la forma en que se toca. La gente era buena conmigo y me sentía como en casa. Yo era lo que se llama un "nativo marginal" (Freilich, 1970), y aceptado como una forestera interesada, para ser más o menos de confianza. Aunque hubo una excepción notable (un folclorista que vivía en Caraz, que me prometió una entrevista), la mayoría de la gente habló voluntariamente sobre su música, canciones, bailes, fiestas y temas relacionados. Tuve que conformarme a su ritmo de vida y esperar a que las ocasiones se presentaran. A veces, cuando la gente estaba trabajando en el campo, la espera era tediosa, mientras que otras veces demasiadas cosas sucedían a la vez. Al participar lo más posible en la vida cotidiana, la manifestación de la "visión de los participantes", las concepciones colectivas y conscientes que tienen y las categorías que distinguen por ellas, podrían observarse y registrar por escrito y en material audiovisual. Después de eso se elaboró "la visión del investigador". Los conocimientos obtenidos mediante la observación de los participantes se complementaron con entrevistas estructuradas con informantes seleccionados (véase el capítulo 3).

Fuentes escritas

El trabajo de campo es una forma de reunir material, consultar publicaciones (incluyendo libros de canciones) sobre cada tema de interés para la investigación. Especialmente las monografías de Doughty (1968) y Stein (1961) fueron muy útiles para la información que contenían sobre el Callejón de Huaylas. "La musique des Incas et ses survivances" de los d'Harcourt (192 dio una gran cantidad de datos sobre la historia del Perú y su música. El trabajo de Merriam (1964) y el de Lomax (1971) sirvieron como antecedentes teóricos, al igual que el de Leach "Cultura y comunicación" (1976) y varias publicaciones de Turner (1969, 1978).

Los contactos con personas distintas a las directamente relacionadas con la música y la danza del Callejón de Huaylas fueron muy fructíferos. Instituciones oficiales en la zona y en Lima, como el Instituto Nacional de Cultura en Huaraz, ORDENOR-Centro (Organismo Regional de Desarrollo del Centro Norte) en Huaraz, el Instituto de Estudios Peruanos en Lima, CENDAF (Centro de Apoyo al Folklore Peruano) en Lima, el Museo Regional de Ancash en Huaraz, el Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima y varias universidades en Huaraz y Lima han sido muy útiles.

Tuve la suerte especial de conocer al Dr. Paul L. Doughty, de la Universidad de Florida, poco después de llegar. El Dr. Doughty, autor de una de las pocas monografías de la zona y muchas otras publicaciones sobre el Callejón, Perú y otros países de Sudamérica, regresó a Huaylas durante el verano de 1980. Cuando llegué allí en Julio para la fiesta de Santa Isabel, no tenía dónde quedarme. Había conocido al sacerdote de Huaylas en la inauguración ceremonial de una escuela rural, y fui a buscarlo para ver qué se podía hacer. Me dijo que Pablo Doughty estaba en el pueblo, y me llevó a la plaza donde encontramos un alto "gringo" rodeado de gente saludándolo. Paul y su esposa Polly limpiaron una esquina de su sala de estar para que yo pusiera mi saco de dormir, y me alimentaron no solo con comida sino con información durante cinco días (y desde entonces cuando tuvimos la ocasión de reunirnos, ya sea en Perú, Estados Unidos o Europa).

Medios y técnicas audiovisuales

Dado el tema de la investigación, el uso de medios audiovisuales fue una parte esencial de la investigación; la música y la danza son medios diferentes del lenguaje. Son tipos no verbales de comunicación, y deben ser registrados por medios distintos a la escritura.

Margaret Mead, en una introducción a los "Principios de la antropología visual" de Paul Hockings (197 llama a la antropología "una ciencia de palabras" y acusa a los antropólogos de "negligencia grave y terrible" por no utilizar los nuevos instrumentos y métodos de investigación que se han puesto a su disposición en las últimas décadas. Por supuesto, se requieren habilidades especializadas para usar estos instrumentos, y los costos son relativamente altos, pero estas no son razones suficientes. Mead fue una de las pioneras de la antropología visual cuando trabajó en Bali en los años 30 junto con Bateson. Hockings' libro interesante contiene artículos sobre la historia y el uso del cine etnográfico y otras herramientas audiovisuales como el video, por pioneros como Jean Rouch, Alan Lomax, y muchos más. Una publicación reciente sobre el tema es "Metodología en el cine antropológico" (1983), editado por Nico Bogaart y Henk Ketelaar, que contiene artículos presentados en el IUAES-Intercongress celebrado en Amsterdam en 1981.

El cine, y en menor medida la fotografía, registran gestos, posturas, espacio social y estilo de movimiento, mientras que la música y las canciones pueden ser registradas con equipo de grabación de sonido. El cine, la fotografía y la grabación de sonido nos permiten conservar, analizar y, finalmente, comprender los aspectos no verbales de la cultura. Todos tienen la ventaja de que se pueden ver c.q. escuchar cuando sea necesario. Es esta posibilidad de repetición la que las convierte en herramientas tan valiosas para los investigadores que estudian el comportamiento humano. Mucho de lo que escapa a la atención del antropólogo durante el trabajo de campo puede ser recuperado del material más adelante, y los datos pueden ser recopilados para su uso por futuras generaciones de investigadores. (ver Gerbrands, 1969)

El material audiovisual también tiene la importante función de permitir al investigador obtener información, o "retroalimentación". Cuando es mostrado a los informantes, se puede obtener información valiosa que de otra manera habría permanecido desconocida para el antropólogo. Aquí se

puede comparar la "visión de los participantes" con la "visión del antropólogo". Por lo tanto, espero volver al Callejón de Huaylas y presentar mi "contraregalo audiovisual", un término de Jean Rouch, a la gente que me permitió hacer la investigación. Este obsequio consiste en una película de 30 minutos de la fiesta de la patrona de Carhuaz, con sonido y comentarios; una serie de 100 diapositivas con sonido y comentarios; y una selección de 90 minutos de de sonido. (Para una descripción, véase el apéndice 1) Estos son parte del libro, que también incluye dibujos y fotografías en blanco y negro.

Es un punto de debate si el antropólogo debe ser el realizador o si ella/ él debe estar trabajando con un equipo de cine profesional. Elegí hacer los diversos tipos de registro yo misma - excepto en el caso de la película, donde el sonido fue registrado simultáneamente por otra persona, por varias razones; siendo antropólogo, estaba en una mejor posición para juzgar la importancia de ciertos eventos (habiendo asistido en la fiesta el año anterior), y estando sola, no molestaría a la gente tanto como lo haría cuando estuviera allí con un equipo. Hay que añadir que esperé tres meses antes de utilizar herramientas audiovisuales en el campo.

La película

La película se filmó el 1 de octubre de 1981, la octava de la fiesta patronal de Carhuaz. (ver capítulo 4.2.1.1 para una descripción de este fiesta) Se utilizó una cámara de 8 mm (Nizo 481 macro), y se filmó un total de 60 minutos. El sonido fue grabado simultáneamente por Frenk Boeren, un estudiante holandés en la Universidad Agrícola de Wageningen, que vivía en Carhuaz en ese momento. La película consta de dos partes: la mañana cuando los grupos de danza con sus músicos y visitantes llegan a Carhuaz, y la tarde cuando se lleva a cabo una procesión que dura alrededor de cinco horas. Para ser móvil, no se utilizó trípode; cuando se utiliza este enfoque "activo", se puede hablar de la "cámara participante", análogo a la observación participante. Los eventos fueron registrados lo más fielmente posible, y no fueron dirigidos, escenificados, reconstruidos o ficcionalizados. La edición, aunque una intervención deliberada, tuvo lugar en consecuencia y de hecho no fue más que una compresión del tiempo real (cinco horas) en el tiempo de película (60 minutos) y, en última instancia, la

película terminada (30 minutos). Por lo tanto, se puede decir que el evento dio forma a la película.

El sonido fue registrado en una grabadora de cinta Uher 4200 IC con un micrófono Sennheiser MD421, usando cinta Agfa PE 46 Hifi. Se registraron 50 horas de música y canciones, de las cuales se compiló una selección representativa de 90 minutos; se ha agregado sonido relevante a la película y las diapositivas.

Aunque dan una impresión de veracidad, ni la película, ni la presentación de diapositivas ni los ejemplos musicales dan información ''objetiva", ya que la elección de los temas y la composición final es mía. Sin embargo, espero que la elección haya sido equilibrada.

La gente nunca se opuso a mis actividades, audiovisuales o de otro tipo, en parte porque siempre me esforzaba en explicarles lo que estaba haciendo. También les di grabaciones y fotografías siempre que fue posible.

Una última palabra sobre la ética de la investigación audiovisual: Lomax (1975:304) advierte de los peligros de los medios de comunicación de masas que acusa de imperialismo, centralización de la cultura, acallar las minorías, y poner modas comercializables en el lugar del estilo genuino. En su lugar, dice, la cámara y la máquina de grabación deben asegurar un futuro multicultural y dejar espacio para el desarrollo de toda la gama de tradiciones expresivas humanas.

Registrando parte de las tradiciones expresivas del Callejón de Huaylas, en forma audiovisual y escrita, y entregando una copia del material a la universidad regional (UNASAM) de Huaraz y a la Universidad Católica de Lima, para ser consultados por todos los interesados, espero haber contribuido a la conservación y posiblemente a la recuperación de esta tradición.

Capítulo 2: La música, el canto y el baile del Callejón de Huaylas

2.1: Introducción

Antes de tratar con la música, el canto y la danza, es necesaria una descripción de los instrumentos, ya que son los objetos tangibles con los que se hace la música, para acompañar el canto y la danza. Esto va seguido de una descripción de cómo se utilizan, p. ej., en qué combinaciones se producen, con referencia a las personas por las que y los eventos durante los cuales se utilizan, temas que se tratan con más detalle en los capítulos 3 y 4.

Este capítulo tratará sobre los instrumentos y el repertorio de música, canto y danza observados en el momento de la investigación en el Callejón de Huaylas. Los instrumentos musicales utilizados se describirán en el capítulo 2.2.1, seguido de algunos ejemplos de cómo y por quién se construyen los instrumentos, en el capítulo 2.2.2; luego, la forma en que se combinan para formar grupos se discutirá en el capítulo 2.2.3. La música instrumental se utiliza a menudo para acompañar el canto y la danza, en ocasiones religiosas y seculares, y los diversos tipos de repertorio (vernáculo, criollo e internacional) se describirán en el capítulo 2.3. El huayno, un tipo de música, canción, así como danza, será tratado en profundidad en el capítulo 2,4, ya que es el tipo más a menudo encontrado en el Callejón de Huaylas; un análisis de contenido de una serie de textos de canciones muestra en qué medida la canción es un reflejo de la sociedad. En el capítulo 2.5 figura una descripción y un análisis de los grupos de danza tradicional y los bailes modernos en pareja.

Debido a la naturaleza de los datos - objetos y acciones concretas - este capítulo tiene un carácter descriptivo y etnográfico; siempre que sea posible se hará un intento de análisis.

En el Callejón de Huaylas, como en todas partes, la música, la canción, la danza y la celebración forman una unidad inextricable. Es casi imposible tratar con ellos por separado, pero como cada uno tiene sus propias características, con similitudes y diferencias entre ellos, se intentará hacerlo.

La música, la canción y la danza se pueden escuchar y ver en todo tipo de ocasiones, ya sean privadas o comunales, religiosas o seculares. Cada tipo de ocasión tiene su propia combinación de música, canción y baile. Por ejemplo, los huaynos alegres son tocados por una combinación de flauta y tambor (caja & roncadora) durante el carnaval, mientras que otra combinación de flauta y tambor (caja & huanquilla) se utiliza durante el Corpus Christi o fiestas patronales para acompañar a los grupos de danza tradicional durante las procesiones. Las fiestas privadas a menudo se amenizan con música; un dúo de arpa y violín o una orquesta de cuerdas completa. Estas combinaciones no son aleatorias, sino que están relacionadas con la posición social y el origen étnico específico de los participantes. Por lo tanto, las combinaciones de flauta y tambor suelen ser tocadas por los indios, mientras que los instrumentos de cuerda son preferidos por cholos o mestizos.

Ocasiones religiosas comunales como fiestas patronales, carnaval, Semana Santa y Corpus Christi son las ocasiones durante las cuales la mayoría de la música, canto y danza del Callejón de Huaylas puede ser visto y escuchado, (ver tabla 1) Estas ocasiones serán discutidas extensamente en el capítulo 4.

2.2: Los instrumentos

2.2.1: Instrumentos musicales utilizados en el Callejón de Huaylas

Los instrumentos han sido clasificados según el sistema ideado por Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, que es utilizado casi universalmente por los etnomusicólogos de hoy. Este sistema también fue utilizado para el "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú", publicado por el Instituto Nacional de Cultura (I.N.C.) en 1978.

Las principales categorías son:

- **idiófonos**: sonido producido por la vibración de un material (sólido), sin ningún tipo de tensión aplicada;
- **membranófonos**: sonido producido por la vibración de membrana estirada;
- **aerófonos**: sonido producido por la vibración de una columna de aire, es decir, por el viento o la respiración en un tubo o a través de una caña;
- **cordófonos**: sonido producido por la vibración de cuerdas estiradas.

Una quinta categoría, "electrófonos", se añadió más tarde. Esta categoría se refiere al sonido generado electrónicamente por medio de un oscilador, por ejemplo: el sintetizador.[1]

Los dibujos de instrumentos de este libro están tomados del "Mapa" y de "Music of the Whole Earth ("Música de toda la tierra") de David Reck; las fotografías fueron hechas por la autora. Las discusiones con Peter Banning, Frenk Boeren y Aart Noordam sobre la afinación de los instrumentos y otros aspectos musicológicos fueron muy fructíferas.

---

[1] El criterio para las categorías principales era el material que se hace sonar, pero las subdivisiones posteriores no tienen la misma consistencia de criterios, y los instrumentos se clasifican según el método de juego, la construcción y la forma. Ha habido otros intentos de clasificación, entre otros por A. Schaeffner en 1936 H. Draeger en 1948, y recientemente por el Comité Internacional de Museos, Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM), pero la clasificación Sachs-Hornbostel sigue siendo ampliamente utilizada hoy en día.)

2.2.1.1: Idiófonos

Instrumentos que producen sonido sin necesidad de cuerdas ni membranas tensas, por la rigidez y elasticidad del material. (I.N.C., 1978:29)

a) se tocan los idiófonos mediante golpes:

- **pequeño escudo de metal**, utilizado por los danzantes de Antihanquilla, junto con un bastón rítmico con cascabeles de metal, y por los danzantes de Mozo, junto con una espada de metal. (fotografía núm. 13)

- **pequeño escudo de madera** ("broquel"), que se sujeta por su asa y se golpea con una espada de metal o un palo de madera sostenido por el danzante, o la espada o broquel de otro danzante. Es utilizado por los danzantes de Huanquilla.(fotografía núm. 12)

- **espada de metal o de madera**, utilizada por los danzantes Huanquilla y Mozo, junto con un pequeño escudo de madera.

- **platillos**, utilizados en bandas de música de estilo europeo.

b) los idiófonos golpeados por percusión, sacudimiento y traqueteo:

- **bastón de ritmo con cascabeles de metal**. Este instrumento puede ser considerado una combinación de un idiófono sacudimiento, y un idiófono de percusión. Es utilizado por Pallas (fotografía núm. 14) y por los danzantes de Antihuanquilla, junto con un pequeño escudo de metal.

- **cajón**. El músico se sienta en la caja y golpea el frente y los lados rítmicamente con ambas manos.

- **sonajeros** ("shaqapas"). Estos están hechos de cáscaras de fruta, en este caso las nueces del árbol thevetia nerifolia, y también se llaman "maichiles". Son usados por danzantes Shaqapa y Shaqsha. Las cáscaras de la fruta se secan, luego se asan en aceite para darles un color marrón dorado y hacerlos brillar. Después de eso, las semillas se sacan con un punzón, para que las cáscaras vacías tengan el sonido correcto. Por último, entre 100 y 150 de ellos están cosidos en dos piezas de tela (polainas), listas para ser atadas a las piernas de los danzantes.

- **cascabeles de metal**. Una versión más moderna de los shaqapas son las cascabeles de metal cosidas en las polainas, usadas por grupos de danza tradicionales como danzantes Huanquilla, Mozo y Caballeros de Huari. (fotografía núm. 11)

- **pequeñas campanillas metálicas** son agitadas rítmicamente por danzantes conocidos como Negritos.

c) los idiófonos mediante raspado:

- **raspador** ("güiro"), a veces utilizado en combinación con flauta y tambor, orquesta de cuerdas o banda de música. El güiro es una calabaza hueca con muescas, sostenida en la palma de la mano y raspada con un palo.

Los usos especiales de otros instrumentos musicales como idiófonos son:

- usando el cuerpo (resonador) del arpa andina golpeando sobre el para efectos rítmicos con las manos o los nudillos por un miembro de la audiencia. De esta manera el arpa sirve como un idiófono de percusión.

- poner guijarros dentro de un tambor, para alejar a los malos espíritus, y también para el efecto de traqueteo.

2.2.1.2: Membranófonos

Instrumentos que por medio de una o más membranas fuertemente estiradas producen sonido cuando un agente las hace vibrar. (I.N.C., 1978:89)

La forma básica de todos los tambores es: uno o dos parches estirados sobre un marco cilíndrico, cuya altura no supera el diámetro (excepto en el caso del bombo argentino y la tumbadora, que no son de la zona). Los parches de los tambores se pueden sintonizar por aumento o disminución de la tensión; es práctica común para los músicos para afinar sus tambores a tonos precisos o relativos por mecanismos de tornillo de apriete - como en el caso del tambor de tenor, tarola y bombo - o apretando el cordón V o Y sosteniendo el parche - como en el caso de la tinya y la caja. (fotografía núm. 15)

a) membranófonos golpeados, en forma de cilindro, con dos parches:

- **tinya**, un pequeño tambor de de dos parches, de unos 40 cm de diámetro y 20 cm de altura. El cuerpo del instrumento está hecho de un tronco de maguey (agave americana) ahuecado. A través de ambos parches de oveja una cuerda hecha de la planta de maguey ("pita") se estira sirviendo como una cuerda de bajo ("bordón") y vibra cuando el tambor se golpea con dos

baquetas de madera. Se lleva suspendido de la muñeca del músico por medio de una correa. La cuerda de afinación, generalmente atada en V y en Y, se une a los aros de madera que soportan los parches del tambor. Las presillas ("sortijas") hechas de cuero se usan para apretar la cuerda. A veces se ponen guijarros o granos dentro del tinya, para alejar a los malos espíritus y para un efecto rítmico. La tinya se toca junto con la chiska, o junto con la chiska y el violín, para acompañar a grupos de danza tradicionales como Capitanes, Shaqshas y Shaqapas. (véase: proceso de construcción de una tinya, por Lorenzo Piscoche)

(fotografías núm. 29 a 34)

— **caja**, esencialmente una versión más grande de la tinya, que mide aproximadamente 80-100 cm de diámetro y 25 cm de alto. Es un tambor de doble membranas hecho de un tronco de eucalipto ahuecado (a veces de metal como el zinc), con dos membranas de oveja que tienen cuerdas de bordón hechas de maguey a través de ellos. Se golpea alternativamente en la membrana del tambor y en el borde con un batidor de tela para tocar junto con la flauta huanquilla, y de cuero para tocar junto con la flauta roncadora. El sistema de afinación es el mismo que el de la tinya. La caja está colgada en una banda sobre un hombro. Su nombre es de origen español.

— **bombo** ("bombo"), un gran tambor de doble membranas que mide 60-70 cm de diámetro y 20-40 cm de altura, de derivación europea, que se encuentra en toda la América del Sur española. Se afina mediante un aro de ajuste y un cordón en Y con cuerdas de afinación de cuero o tornillos de mariposa. Se cuelga en una banda sobre un hombro, y se golpea en un lado con un palo cubierto de cuero. El bombo se utiliza en bandas de música.

— **tarola**, utilizado solo en bandas de música. Su diámetro es de 35 cm y su altura de 12 cm. Consiste en una caja de metal poco profunda con dos membranas, golpeada con dos palos en una membrana (la otra tiene una serie de bordones). El instrumento se afina mediante tornillos de mariposa.

— **tambor tenor** ("tambor"), una versión pequeña del bombo, utilizado por bandas de música militar ("bandas de guerra") y músicos que acompañan a los danzantes de Atahuallpa. Se afina mediante un aro de ajuste y una cuerda en Y con cuerdas de afinación de cuero o tornillos de mariposa. Se cuelga en una banda sobre un hombro y se golpea en un lado con dos palos de madera.

- **bombo argentino**, utilizado por grupos que tocan música folclórica latinoamericana en tabernas de Huaraz. Su diámetro (40 cm) es menor que su altura (80 cm), y tiene un aro de ajuste. Se toca con dos palos y se cuelga en una banda sobre un hombro. (fotografía núm. 18)

En la antigüedad los tambores peruanos se tocaban con un solo palo. Esta costumbre india ha continuado hasta hoy, mezclada con la forma española de golpear los tambores con dos palos. Esta forma de tocar puede estar relacionada con la época colonial, o más recientemente con el hecho de que muchos indios sirven en el ejército. (Jiménez, 1951:26, 32) En el Callejón de Huaylas, la mayoría de los tambores (excepto la caja) son golpeados con dos palos, lo que indicaría el grado de aculturación. Los tambores modernos como el bombo, el tambor tenor y la tarola son instrumentos europeos.

b) membranófonos golpeados con forma de barril, con una membrana, abierta:

- **tumbadoras**. Son utilizados por algunos grupos urbanos modernos que tocan música "tropical" (cumbia, salsa, etc). Estos tambores, de origen antillano, se colocan frente al músico y se tocan con las manos.

c) membranófonos golpeados en forma de cilindro, con una membrana, abierta:

- **timbales**. Estos consisten en dos tambores de diferentes tamaños con cuerpos de metal que son utilizados por bandas de música bien equipadas y grupos que tocan música "tropical".

d) membranófonos de marco, con una membrana, abierta:

- **pandereta**. La pandereta es un tambor de mano de origen europeo, de 30 cm de diámetro y 5 cm de altura, con cascabeles metálicos que vibran cuando la pandereta se agita y se golpea con la palma de la mano o los dedos. Es, por lo tanto, un idiófono sacudido/traqueteado así como un membranófono. Es utilizado solamente por las muchachas en bandas de música de la escuela secundaria.

2.2.1.3: Aerófonos

Los aerófonos son instrumentos a través, dentro o alrededor de los cuales se hace vibrar el aire. Se clasifican de acuerdo a la forma en que se hace el sonido sobre ellos: el aire es soplado a través de un borde afilado en un tubo (flautas), el aire es forzado a través o sobre cañas (oboes, acordeones), el aire es forzado entre los labios apretados del tocador (trompetas, bocinas), o los instrumentos actúan directamente sobre el aire exterior: aerófonos libres (zumbadores, látigos).

Las flautas suelen ser tubulares. Su posición puede ser vertical, horizontal u oblicua, y logran diferentes alturas mediante el uso de agujeros para los dedos. Las flautas sopladas al extremo producen sonido cuando se sopla aire a través de la abertura superior del propio tubo (por ejemplo: zampoñas). La flauta con una pequeña muesca en forma de V o U cortada en el borde soplado, es una "mejora" técnica de la flauta: hace que sea más fácil de tañer (por ejemplo: quena). En las flautas de pico, el aire es guiado a través de un pequeño pasaje hasta el borde afilado de una abertura cortada en el tubo (por ejemplo: huanquilla, roncadora, chiska, flauta). Las flautas tradicionales del Callejón de Huaylas son todas flautas de pico que consisten en un tubo - a veces abierto, a veces con un tapadillo en el extremo distal - con tres a seis agujeros, (fotografías núm. 15 y 16)

Las flautas transversales se sostienen horizontalmente; el extremo superior del tubo se cierre y se corta un orificio bucal (que se sopla a través) en el lado de la tubería.

El sonido se produce sobre bocinas y trompetas por aire forzado entre los labios comprimidos del tocador (por ejemplo: clarín, trompeta, trombón, tuba). (Reck, 1977:111-115, 121)

No fue hasta la invención de las válvulas por Stoetzel y Bluehmel en Alemania alrededor de 1815 que los instrumentos de latón europeos alcanzaron el potencial que tienen hoy. Básicamente, una trompeta o tuba moderna es un tubo con canales alternos de diferente longitud. Las válvulas, individualmente o en combinación entre sí, guían el flujo de aire hacia el canal o canales deseados, cada uno de los cuales, al apretar los labios o aumentar la presión del aire, puede producir su propia serie armónica.

Los instrumentos de viento, especialmente las flautas y los instrumentos como bocinas o trompetas, tienen un potencial adicional para producir

diferentes notas, un potencial inherente a la naturaleza misma del sonido que se produce forzando el aire a través de un tubo. Cuando los labios del tocador se aprietan progresivamente y/ o se incrementa la presión del aire (por "sobresoplado"), se produce una serie de notas acústicamente natural: la serie armónica. Cuanto más largo sea el tubo, más fácil será producir estas notas. La longitud y el diámetro (el tamaño interno) del tubo dan la afinación de la nota más baja de la serie, y consecuentemente de cada uno de los tonos más altos que proceden "arriba" según proporciones matemáticas y acústicas estrictas. (Reck, 1977:68, 69)

a) Aerófonos libres:

- **honda** ("huaraca") y látigo ("chicote"). Estos instrumentos actúan directamente en el aire exterior. La honda es una cuerda hecha de lana, la parte media es más ancha. Para que suene, se toma por una o ambas extremidades, se hace girar, y luego se produce un sonido agudo al estallar el instrumento, como un látigo. La honda y el látigo son utilizados por grupos de danza tradicional en el Callejón de Huaylas: la honda por los Incaicos (fotografía núm. 17) y los Cuzqueños, y el látigo por los danzantes Shaqsha y Huanquilla.

- **acordeón**. El sonido se produce por medio de cañas libres: lengüetas de metal que se atornillan o remachan sobre una abertura cortada con precisión en un marco de metal y se hacen vibrar por la presión de aire suministrada por fuelles. El tono de cada lengüeta está determinado por la longitud y el grosor de la lengua. Las lengüetas se agrupan en pares, uno dispuesto a sonar en el "pulsar" o "soplar", el otro en el "aspirar". (Howarth, en Baines, 1973:318) En el Callejón de Huaylas a veces se utiliza en orquestas de cuerdas y por uno de los grupos de taberna. (fotografía núm. 21)

b) instrumentos soplados:

- **quena**, una flauta con muesca. La abertura en el extremo proximal está cubierta parcialmente con el labio inferior y una corriente de aire se dirige contra la muesca. El extremo distal está siempre abierto. Se ha encontrado en el Perú tanto en la época precolombina como post-colombina. Las quenas modernas suelen tener siete agujeros, así como un orificio para el pulgar y ocasionalmente uno para el dedo meñique en el lado distal. El agujero de arriba se encuentra en el centro de la flauta. Estos instrumentos dan aproximadamente nuestra escala diatónica: G A B C D E Fis G. La quena

de siete agujeros (seis al frente, una en la parte posterior) es originaria del sur de Perú, y es utilizada por orquestas de cuerdas y grupos que tocan música folk en las tabernas de Huaraz. (fotografía núm. 19) Los grupos de taberna utilizan quenas de madera del sur de Perú, mientras que las orquestas de cuerdas usan metal o plástico, de unos 35 cm de largo.

- **zampoñas**, un conjunto de flautas produce sonido cuando se sopla aire a través de las aberturas de arriba, en filas simple o doble. (En el norte de Perú se llama "antara" y en el sur "zampoñas".) El principio de las zampoñas es probablemente muy antiguo. En realidad no es más que un conjunto de tubos cerrados soplados según el principio de la "llave". En el Callejón de Huaylas las zampoñas son utilizadas por grupos que tocan música folclórica latinoamericana en tabernas en Huaraz, música fuertemente inspirada en la música de protesta chilena y música tradicional del Altiplano del Sur de Perú y Bolivia, (fotografía núm. 19) Las zampoñas son de tipo sureño. Vienen en pares de entre siete y trece tubos y a veces se utilizan colectivamente, en la técnica de 'hocetus' por dos tocadores, o por un tocador que los mantiene juntos. De esta manera, la escala diatónica D E Fis G A B C D puede ser tocada por dos conjuntos de flautas, uno usando D Fis A C y el otro E G B.

Las flautas de tres agujeros que se discutirán ahora (huanquilla, roncadora, rayán) se tocan por medio de sobresoplado, produciendo la serie armónica. Cuando la nota más baja (fundamental) es D, las siguientes notas serán E F y G. Al sobresoplar, se produce la octava D' E' F' G', seguida de una serie de quintas: A'' B'' C'' D'' y, en última instancia, la tercera oct va: D'' E'' F'' G'''. Generalmente, se usa el - rango diatónico medio D' E' F' G' A'' B'' C'' D''. Debido a su pico en forma de escalón, la roncadora comienza a vibrar en A'', produciendo tonos dobles A''/D', B''/E', C''/F' y D'/G'. Las flautas de seis y siete agujeros (chiska, flauta, quena) producen escalas diatónicas, por ejemplo: D E Fis G A B Cis D, de las cuales se produce una octava por sobresoplado. Aunque estas flautas tienen un rango diatónico, las melodías que se tocan en ellas son en su mayoría pentatónicas.

- **huanquilla**. Esta es una flauta de pico, abierta, con tres agujeros (dos delante y uno atrás), tocada con una mano, y hecha de plástico o caña, de unos 30 cm de largo. Se utiliza junto con una caja, en ocasiones religiosas, para acompañar a los danzantes de Huanquilla y durante las procesiones del Corpus Christi.

- **roncadora**. Esta es una flauta de pico, abierta, con tres agujeros (dos delante y uno atrás), tocada con una mano, y hecha de madera huaroma, de unos 50 cm de largo. Su tapón ("shullún") tiene forma escalonada que le da un sonido ronco, por eso la flauta se llama "roncadora". Se usa junto con la caja (la combinación se llama "roncadora") y se toca en ocasiones religiosas y seculares.

- **rayán**. Esta es una flauta de pico, abierta, con tres agujeros (dos delante y uno atrás), tocada con una mano, y hecha de dos mitades longitudinales de madera huaroma que se unen con hilo. El corte transversal es elipsoide. Se utiliza junto con la caja para acompañar a los danzantes de Huara y las Pallas. La roncadora y el rayán están hechos de madera, ya que son demasiado largos para estar hechos de caña: el espacio entre los nudos naturales de la caña no es lo suficientemente largo.

- **pincullo**. Esta es una flauta de pico, con un tapadillo en el extremo distal, con tres agujeros (dos en el frente y uno en la parte posterior), hecha de caña, y de unos 30 cm de largo. Se toca con una mano, y se utiliza junto con la caja para acompañar a los Caballeros de Huari.

- **chiska**. Esta es una flauta de pico, abierto, con seis agujeros (cinco delante y uno atrás), hecha de caña. Hay dos tipos de chiskas, el "chiska shaqsha" utilizado para acompañar a los danzantes de Shaqsha, y el "chiska común" utilizado para acompañar a los danzantes de Shaqapa, en ocasiones religiosas, junto con tinya y violín. El chiska shaqsha mide 20 cm de largo, y el chiska común 25 cm de largo.

- **flauta**. Esta es una flauta de pico, con un tapadillo en el extremo distal, con seis agujeros (cinco en el frente y uno en la parte posterior), hecha de caña, y de unos 40 cm de largo. El tapadillo artificial sirve para bajar el tono y suavizar el timbre. Se utiliza junto con la caja, en ocasiones seculares y religiosas. (ver: proceso de construcción de una flauta, por Cirilo Piscoche.) (fotografías núm. 23-28)

- **flauta travesera**. En el Callejón de Huaylas solo se vieron flautas transversales una vez, tocadas por grupos de flauta, arpa y violín que acompañaban a las Pallas, en el fiesta de la Virgen de Lourdes en Huanchuy/ Yungay en 1977. Estaban hechas de plástico o caña. La flauta transversal europea moderna se utiliza en bandas de música bien equipadas, como la Banda de la Guardia Republicana del Perú que tocó en la fiesta de la Virgen de la Misericordia en Carhuaz en 1981.

- **bocina** ("clarín"). Esta es una trompeta natural transversal larga (unos 125 cm). El instrumento consta de tres partes: una boquilla de caña con un agujero antes del nudo natural de la caña, pegada en un tubo de madera enrollado con hilo de color, y una campana de madera al final. Las notas son producidas por sobresoplado. (fotografía núm. 83) En el Callejón de Huaylas, en el momento del carnaval, un cóndor es ritualmente golpeado hasta la muerte por hombres a caballo durante el "arranque cóndor" (literalmente: extirpación del cóndor). Esto es acompañado por un grupo de músicos tocando clarín, dos flautas y una caja.

- **trombón**. Se utilizan trombones tenor en B-bemol, generalmente con válvulas, a veces telescópicas. Se utilizan en bandas de música.

- **trompeta**. Se utilizan trompetas cromáticas en B-bemol con válvulas, principalmente en bandas de música, pero también en grupos que consisten en arpa, violín y trompeta con sordina que acompañan a los danzantes tradicionales en ocasiones religiosas.

- **tubas**:

--"clavicor", bocina tenor en E-bmol.

--"bajo", una tuba tenor en B-bmol.

--"bombardon", una tuba bajo en E-bmol.

Usado en bandas de música.

- **bocina**. Esta es la trompa doble francesa en F/B-bemol. Solo es utilizada por bandas de música como la Banda de la Guardia Republicana del Perú.

- **clarinete**, en B'-bemol. A veces son reemplazados por un saxofón soprano de metal. Se utiliza principalmente en bandas de música, pero también para acompañar a los danzantes en ocasiones religiosas, junto con arpa, violín y tinya.

- **saxofón**. El saxofón se puede considerar un clarinete hecho de metal. En el Callejón de Huaylas se utilizan saxofones contraltos en E-bmol, saxofones tenores en B bemol y saxofones sopranos en B- bemol. Se utiliza en bandas de música, pero también para acompañar a los danzantes en fiestas religiosos, junto con arpa, violín y trompeta con sordina.

2.2.1.4: Cordófonos

Instrumentos que consisten en una o varias cuerdas estirados entre puntos fijos. (I.N.C., 1978:125)

Los cordófonos, como se tocan hoy en Perú, fueron todos "importados" de Europa en el momento de la conquista. Solo el arco musical puede ser precolombino, y todavía existe en la región amazónica hoy en día. El arco musical más tarde se convirtió en el arpa.

Los cordófonos son instrumentos que tienen cuerdas sostenidas en tensión como productores de sonido; pueden ser tañidos por puntear (con dedos o plectro), o arqueamiento. Resonadores - a veces con agujeros - aumentan y reflejan el sonido. La afinación se lleva a cabo apretando las cuerdas por medio de clavijas, para hacer que los tonos se ajusten a los conceptos musicales de la cultura en la que se utilizan, o a una relación entre sí.

La guitarra, la mandolina, el charango y el violín pertenecen a la familia de los laúdes, mientras que el arpa pertenece a la familia de los arcos musicales.

Los laúdes constan de dos partes: un mango y un cuerpo (la caja de resonancia). Las cuerdas se sujetan en un extremo del cuerpo y corren a través de un puente hasta el final del mango donde se conectan a clavijas o algún otro dispositivo de afinación. Los laúdes pueden ser frotados o punteados con los dedos o con una variedad de púas y plectros. Estos son los llamados laúdes cortos, por lo que el mango es más corto que la caja de resonancia, como la guitarra o el violín. Las cuerdas se presionan contra el mango con los dedos. Los mangos de guitarra y mandolina tienen trastes: travesaños levantados de metal entre los que se presionan los dedos. Están espaciados musicalmente, es decir, según las escalas o principios musicales de su cultura.

El sonido se produce en el violín por la fricción de tirar un arco a través de las cuerdas estiradas del instrumento. Las cuerdas se extienden sobre un puente arqueado para que puedan sonar una o dos a la vez. (Reck, 1977:123-125, 131-137)

a) Laúdes punteadas:

- **guitarra**. De origen europeo, figura en forma de ocho, con seis cuerdas generalmente afinadas a la moda europea: E' B G D A E. Las guitarras se tocan en orquestas de cuerdas.

(ver: proceso de construcción de una guitarra, por Roberto Rosas)

(fotografías núm. 35-40)

Las guitarras eléctricas tocadas en algunas orquestas modernas todavía pueden ser consideradas como cordófonos, ya que las cuerdas son punteadas para generar sonido. En lugar de la caja de resonancia habitual, se utiliza un amplificador eléctrico y un altavoz.

- **mandolina**. De origen europeo, en forma de pera, con doce cuerdas en cuatro órdenes triples de cuerdas de alambre con el mismo tono, afinadas como el violín: E A D G, y tocadas con una púa. Utilizado en orquestas de cuerdas.

- **charango**. De origen peruano meridional, con un resonador hecho del caparazón de un armadillo. Tiene cinco órdenes de dos cuerdas afinadas en E'E' AA E' C'C' GG, y se toca con los dedos. Utilizado por grupos de música folk. (fotografía núm. 20)

- **sacachina**. Un charango en forma de pequeña guitarra, con cinco órdenes de cuerdas dobles, afinado en E'E' AA E'E C'C' GG, como el charango. Es utilizado por uno de los grupos de tabernas Huaraz.

(fotografía núm. 22)

b) laúdes arqueados:

- **violín**. De origen europeo, con cuatro cuerdas, afinadas en: E A D G.

c) arcos musicales (arcos musicales):

- **arpa andina**. Arco musical compuesto, de marco, de origen europeo, con una sola fila de treinta y dos cuerdas abiertas de tripa, nylon o metal, y sintonizado diatónicamente, a menudo en E-menor: G A B C D E Fis G.

El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa del resonador.

(véase: proceso de construcción de un arpa, por Abraham Angeles.)

(fotografías núm. 41-46)

Los instrumentos de cuerda del Callejón de Huaylas se combinan para formar orquestas de cuerdas, a las que a menudo se añade una quena y, a veces, un acordeón.

Para facilitar la encuesta, los instrumentos utilizados en el Callejón de Huaylas se enumeran a continuación, de acuerdo con las categorías Sachs-von Hornbostel.

Idiófonos

---

escudo, espada , cascabeles de metal, campanilla de metal, güiro, sonajeros, cajón, bastón de ritmo, platillos.

Membranófonos

---

tinya, caja, bo bo argentino, tarola, tambor, tumbadora, timbales, pandereta.

Aerófonos

---

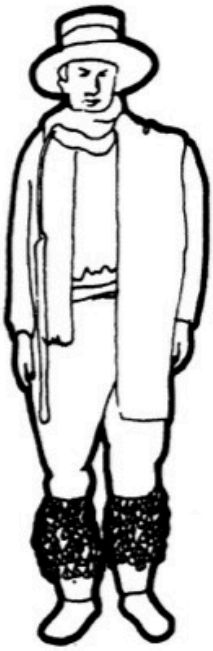
huaraca, chicote, acordeón, quena, zampoñas, huanquilla, roncadora, rayán, chiska, flauta, pincullo, flauta travesera, clarín, trombón, trompeta, tuba, bocina, clarinete, saxofón.

Cordófonos

---

guitarra, mandolina, charango, sacachina, violín, arpa.

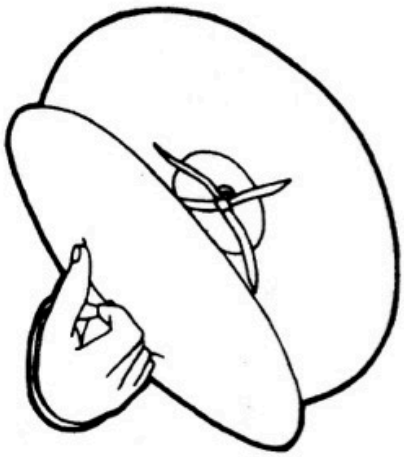
Los bastones rítmicos, sonajeros, hondas, quenas, trompetas naturales como el clarín, y las zampoñas pueden ser los únicos restos de instrumentos musicales precolombinos. Casi todos los demás instrumentos muestran influencias europeas y africanas, y algunos de ellos son poscolombinos, como los cordófonos que los españoles trajeron con ellos y los instrumentos de bandas de música más recientes. Incluso los instrumentos que existían antes de la llegada de los españoles, como las flautas y tambores, han sufrido cambios: la afinación de los tambores está hecho por aros en lugar de estar directamente unido a las pieles, y las flautas (con la excepción de la quena) son flautas de pico en lugar de flautas abiertas en el lado próximo.



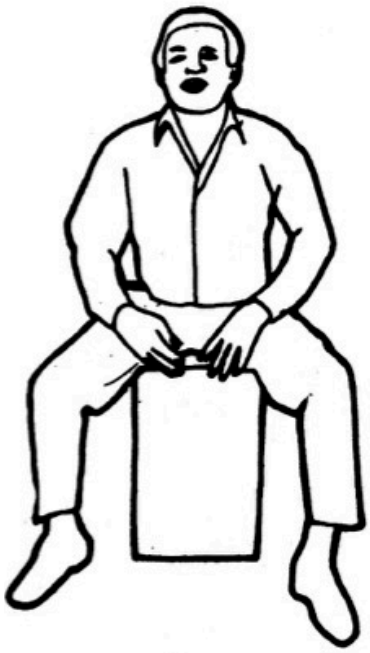
IDIOFONOS

de: " Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú". (I.N.C.)

sonajeros



platillos



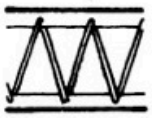
cajón

güiro

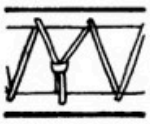
tinya

MEMBRANOFONOS

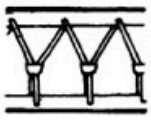
de: " Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú". (I.N.C.)



cordón en W



cordón V & W



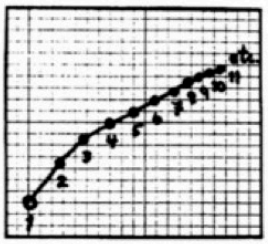
codón en Y

caja

tumbadoras

largo y diámetro del tubo da tonos de

serie de armónicos



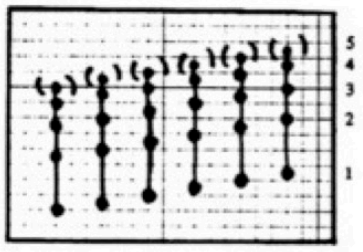
tono fundamental y armóicos subsiguientes

posición en series sobresoplado:

notas sobresopladas:

dos octavas y una tercera
dos octavas
una octava y una quinta
una octava

nota fundamental



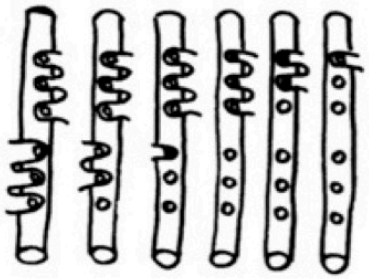
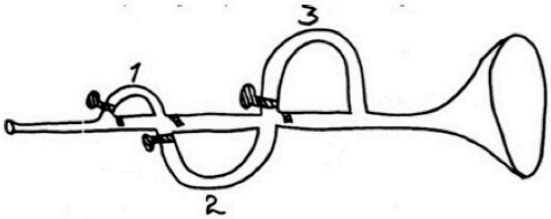
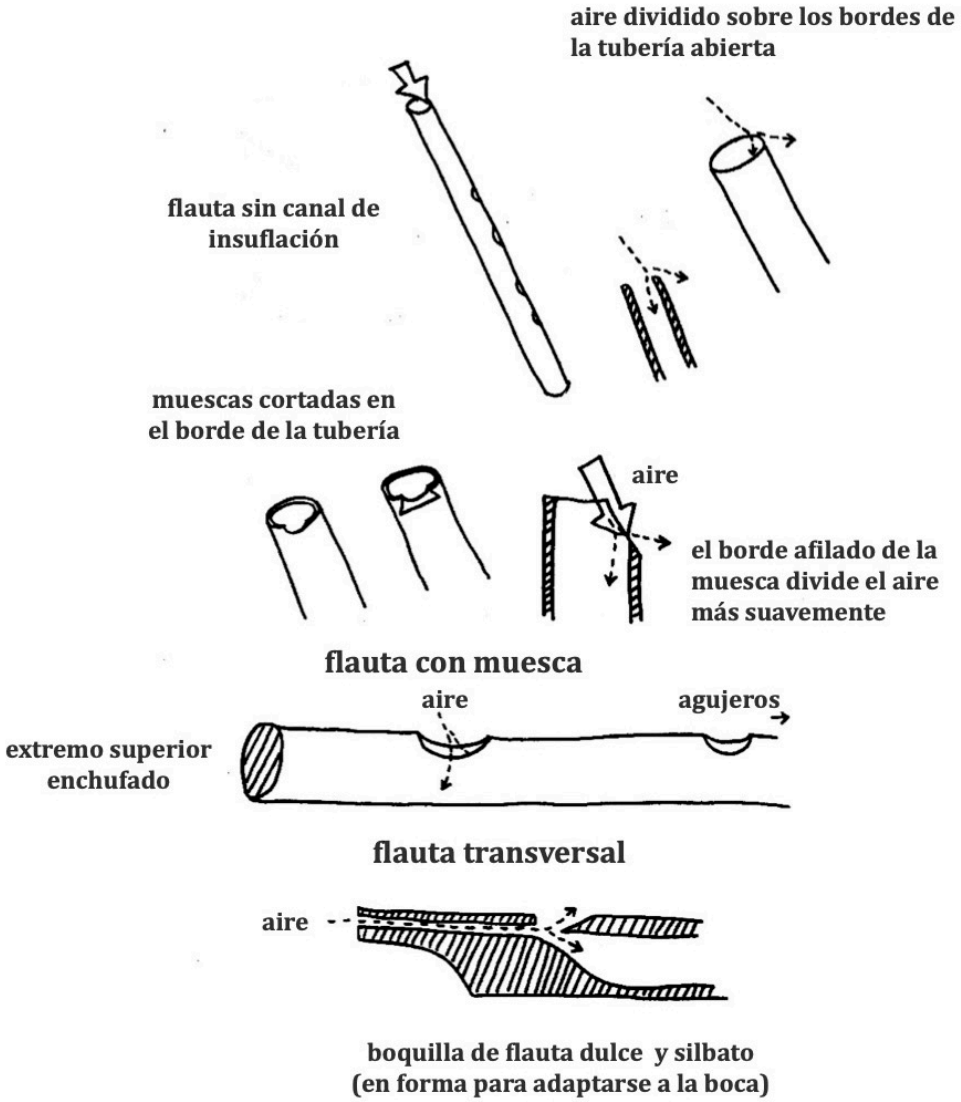


diagrama simplificado del sistema de válvulas
en bocinas/trompetas/instrumentos europeos de metal



El flujo de aire se canalice a través de la tubería de 1, o 2, o 3; o en cualquier combinación posible como 1 más 2, 1 más 3, 2 más 3, o 1 más 2 más 3. Las válvulas abren o cierran las 'puertas' a los canales respectivos. Un tubo de diferente longitud resulta de cada combinación.

De: *Music of the Whole Earth* ("Música de toda la tierra"). (D. Reck)



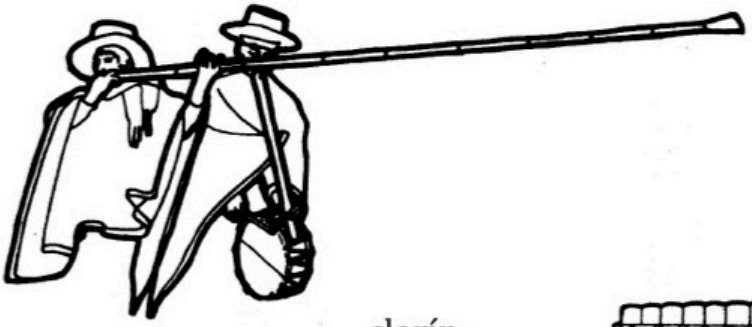
De: *Music of the Whole Earth* ("Música de toda la tierra"). (D. Reck)

AEROFONOS

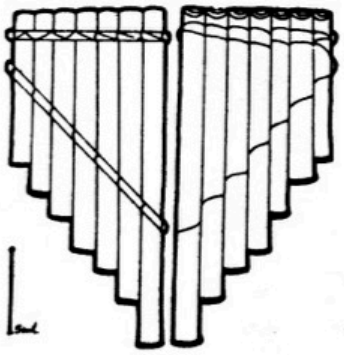
de: " Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú". (I.N.C.)

roncadora

quena



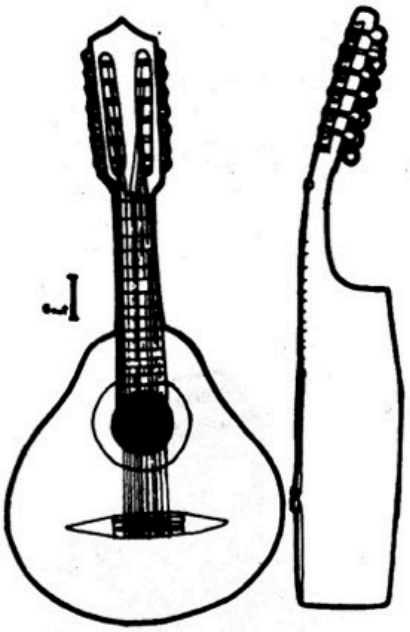
clarín



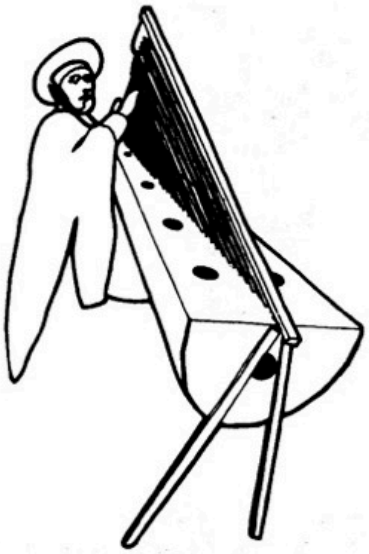
zampoñas

CORDOFONOS

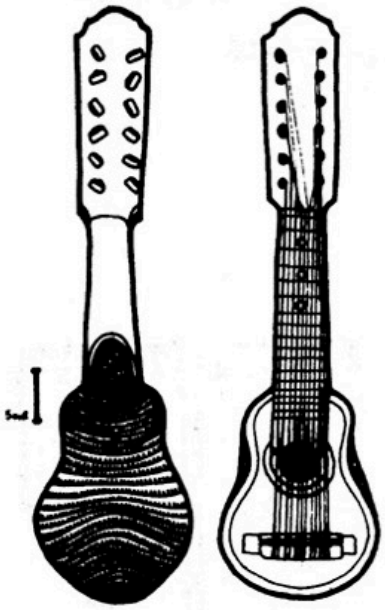
de: " Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú". (I.N.C.)



mandolina



arpa



charango

violin

2.2.2: Construcción de instrumentos

Los instrumentos tradicionales como flautas y tambores son hechos por los propios músicos, que generalmente viven en zonas rurales. Los instrumentos de cuerda más complejos son hechos a pedido por especialistas que viven en los centros urbanos del Callejón de Huaylas. Los instrumentos de banda de música se compran en Huaraz o Lima, donde se prefieren los instrumentos importados de Europa. En los dos primeros casos, la financiación no es un problema importante, ya que los instrumentos no son muy caros. Sin embargo, los instrumentos de banda de música son mucho más caros y a menudo un fondo es creado por el grupo para prestar dinero a un músico, para ser pagado por él de sus ganancias. En general, los músicos poseen sus instrumentos; en el caso de dos grupos de música folclórica, los instrumentos son pagados por las ganancias y propiedad del grupo.

Se entrevistó a un fabricante de instrumentos: Roberto Rosas, de Shoqsha/Caraz, que puede considerarse representativo de los artesanos locales que fabrican instrumentos de cuerda. Que yo sepa, hay cinco hombres que construyen instrumentos de cuerda, pero puede haber más.

La construcción de una flauta (fotografías núm. 23-28)

Cirilo Piscoche de Marka/Pueblo Libre, hace este tipo de flauta y la toca en un pequeño conjunto formado por dos flautas y una caja. Se trata de una flauta de pico, de caña, con cinco orificios en la parte delantera y uno en la parte posterior, de unos 40 cm de largo. Es el único tipo de flauta de pico en el Callejón de Huaylas que tiene un tapadillo en el extremo distal. La flauta se copia de una que ya existe. Primero se corta un pedazo de caña, después de lo cual se talla un tapón ("shullún") de aliso para encajarlo en el extremo proximal del tubo. Luego se cortan los agujeros de los dedos y un agujero con un borde en lámina en el tubo. Por último, se coloca un tapadillo de calabaza en el extremo distal del tubo.

La construcción de una tinya (fotografías núm. 29-34)

Lorenzo Piscoche, de Caraz, (un hermano de Cirilo Piscoche) hace un tinya de un tronco de maguey ahuecado al que sujeta dos aros de madera con pieles de oveja. Frota las pieles con grasa de pollo, para mantenerlas flexibles. Los aros con las pieles se atan mediante una cuerda al cuerpo del tambor. La afinación se lleva a cabo atando presillas alrededor de la cuerda, lo que resulta en una alternancia de V y Y. A través de cada piel se une una cuerda (bordón) que vibran cuando se golpea el tambor.

La construcción de una guitarra (fotografías núm. 35-40)

En el Callejón de Huaylas las guitarras son hechas por un número de especialistas, que hacen otros instrumentos de cuerda también. Roberto Rosas de Shoqsha, a las afueras de Caraz, es uno de estos especialistas. Aprendió el oficio de carpintero en el ejército y la construcción de instrumentos copiando ejemplares existentes . Ha estado haciendo esto durante unos ocho años. Hace guitarras, arpas, violines y mandolinas Le lleva una semana hacer cualquiera de estos instrumentos, pero una guitarra puede tardar más. Trabaja solo, pero emplea a un ayudante cuando hay mucho trabajo, y su esposa también ayuda. Roberto es pagado en efectivo o con productos como trigo, abejas, etc. Sus guitarras son compradas por músicos, profesionales, campesinos y maestros, del Callejón de Huaylas, Chimbote y Lima. Se utilizan para acompañar el canto, o en pequeñas orquestas de cuerdas. Roberto toca guitarra, violín y una pequeña mandolina. Su hermano Rogelio toca la mandolina en pequeñas orquestas.

El pino americano comprado en Lima se utiliza para la tapa, y la madera del nogal o cedro de montaña comprada en Caraz para el resto de la guitarra. En primer lugar, la tapa y la contratapa, de unos 40-50 cm de largo, se cortan con un molde. La tapa tiene un agujero de sonido (“boca”), que puede tener una incrustación alrededor. Roberto tiene doce tipos de incrustaciones, o "labores", algunas de las cuales copió de un catálogo de Hoefner. Los aros, de unos 8-10 cm de alto, se forman mojando primero la madera y luego dándole forma en una varilla de metal caliente, después de lo cual se pegan pequeños cuadros de madera fijados tanto a la tapa como a la contratapa, conectándolos. El puente es un pequeño bloque rectangular pegado a la tapa, sosteniendo las (seis) cuerdas. El diapasón tiene trastes. El clavijero

tiene seis clavijas de metal para afinar las cuerdas. La guitarra ensamblada es lijada y barnizada, después de lo cual se montan las cuerdas.

La construcción de un arpa (fotografías núm. 41-46)

Abraham Angeles, de Aira a las afueras de Yungay, es un carpintero de oficio y también hace arpas. Comienza por la construcción del cuerpo (o resonador) de cedro de montaña que tiene la forma de un semi-cono truncado. En primer lugar, once costillas se unen con hilos hechos de maguey ("pita") a intervalos de unos 20 cm. para formar el fondo cóncavo. Se aplica pegamento entre las costillas y cuñas hasta que se haya secado. Después, Abraham pone pequeñas clavijas de madera ("taquitas") en los agujeros junto a las pitas, saca las cuñas y corta las pitas y clavijas. En el extremo proximal las costillas se unen en un bloque cuadrado de madera ("manzana") que sostiene el clavijero. El extremo distal ("luna") tiene dos patas de madera para sostener el arpa. El fondo cóncavo se cierra con una tapa con dos orificios ("pecho"), de 115 cm de longitud y reforzado en el interior por tiras de madera ("puentes"). Luego, se hacen agujeros reforzados con anillos de acero ("ojalillas") para que las cuerdas pasen; esto las hace zumbar cuando se tocan. El marco se completa con un pilar ("vara") que apoya el cuello ("clavijera"). Después de haber sido lijado, la vara, el clavijero y las patas se pintan de un color rojo oscuro aplastando unos 100 gramos de cochinilla viva (cactus coccus). El resto del arpa se barniza. La vara está a menudo adornado con incrustaciones; esto solía ser de nácar, pero hoy en día se utilizan botones de plástico. El clavijero está tallado en forma de cabezas de puma o flores. Las 32 cuerdas se enrollan alrededor de clavijas de afinación que pasan a través del clavijero, y son afinados con una llave que se ajusta sobre las clavijas. Las cuerdas de la octava más baja generalmente están hechas de tripa de foca, la octava media de nylon y las dos octavas superiores de metal.

2.2.3: Combinaciones de instrumentos

Cuando se combinan varios instrumentos, se apilan capas musicales de sonido (melodía, armonía y ritmo), cada una con sus propias características, para formar una "colcha de sonido", como lo llama Reck (1977:270).

En el Callejón de Huaylas, los instrumentos de melodía son principalmente aerófonos y cordófonos, como las flautas tradicionales, algunos de los instrumentos de banda, y el violín y el arpa. La voz humana también puede ser utilizada como un instrumento musical: arpistas y violinistas cantan con su propio acompañamiento, orquestas de cuerdas a veces tienen un vocalista masculino o femenino, cantores cantan cantos religiosos que se acompañan en el violín, y los espectadores pueden estallar en una canción cuando un dúo de arpa y violín está tocando huaynos familiares en una fiesta privada. Los cordófonos como la guitarra son principalmente instrumentos de armonía, mientras que los idiófonos y los membranófonos son instrumentos de ritmo.

Por ejemplo, la combinación caja y flauta (roncadora, huanquilla o rayán) representa una de las formas más comunes de combinar capas musicales de sonido: la de una melodía con acompañamiento rítmico. Este es también el caso de los violines, chiskas y tinyas que acompañan a los danzantes de Shaqsha: los violines y los chiskas tocan la melodía y las tinyas el acompañamiento rítmico.

Dado que tanto la melodía como la armonía (rítmica) se pueden tocar en el arpa, es un instrumento autosuficiente, que puede reemplazar la combinación de flauta (melodía) y tambor (ritmo). Cuando se añade un violín al arpa, el violín tocará la melodía y el arpa la contramelodía con armonía rítmica. Así, los instrumentos de cuerda importados por los españoles a veces sustituyen a los instrumentos más tradicionales: la combinación de flauta y tambor se ha transformado en la combinación de violín y arpa, introduciendo la armonización europea en el proceso.

Una textura de tres capas de melodía, armonía y ritmo es creada por orquestas de cuerdas: violín, mandolina, quena y vocalista tocan la melodía, mientras que guitarras tocan la armonía que es un acompañamiento rítmico al mismo tiempo.

En la banda la colcha se junta de la siguiente manera: las trompetas, clarinetes, trombones y saxofones tocan la melodía, las tubas la armonía, y los instrumentos de percusión (bombo , tarola, platillos) el ritmo.

Por supuesto, la estratificación musical no es tan simple como se esbozó anteriormente: los instrumentos pueden moverse de estrato a estrato, o todas las capas pueden combinarse en un instrumento. Por ejemplo, el arpa es un instrumento melódico en la medida en que la melodía se toca en las octavas superiores, un instrumento de armonía en la medida en que el acompañamiento se toca en las octavas inferiores, y un instrumento rítmico en la medida en que el acompañamiento es rítmico.

Los grupos de danza tradicional añaden un elemento rítmico a la colcha del sonido, a través del uso de idiófonos como sonajeros, bastones de ritmo, espadas y escudos, etc.

Las combinaciones de instrumentos en el Callejón de Huaylas se dan ahora, siguiendo una línea desde los instrumentos más tradicionales a los más modernos y conjuntos conformados con ellos (ver tabla núm.1). Los ejemplos musicales se ordenan de la misma manera. (ver Apéndice 1) Debido al hecho de que muchos de los instrumentos fueron importados o influenciados por los españoles, sus nombres a menudo están en español, aunque también se usan términos quechuas como "huanquilla", "shaqapas" y "tinya". Los nombres de los grupos musicales son a menudo precedidos por "conjunto", "orquesta" o "banda" y generalmente indican los instrumentos que se utilizan.

a) - **el tambor grande** (caja) combinado con uno de los varios tipos de flautas de pico de tres agujeros: roncadora, rayán, huanquilla o pincullo.

Estas combinaciones se asemejan a un tipo de música que existía en Europa desde mediados del siglo XII: la flauta y el tambor. Es una banda de un solo hombre en la que el flautista toca su propio tambor.(Cuando un hombre toca la flauta y el tambor, esto será indicado por "&".)

- **La caja & roncadora** es la combinación tradicional que se produce con mayor frecuencia en el Callejón de Huaylas: en ocasiones religiosas privadas (entierro), ocasiones religiosas comunales (fiesta patronal, carnaval), ocasiones seculares privadas (fiestas pequeñas), ocasiones seculares comunitarias (trabajo comunal, recaudación de fondos) y entretenimiento (cierre del año escolar). También se utiliza para acompañar a las llamadas

"Pallas de Corongo", danzantes tradicionales formadas por mujeres jóvenes, originarias del distrito de Corongo, al norte del Callejón de Huaylas. A veces un güiro es tocado por un músico adicional; este es un fenómeno reciente, debido a la influencia criolla de la costa, donde algunos de los músicos van por trabajo de temporada. El repertorio consta generalmente de huaynos y pasacalles, pero algunos músicos tocan valses, marineras y cumbias. Durante las procesiones tocan música religiosa como la "Salve". Este tipo de músicos actúan solos, en dúos o en tríos (fotografías núm. 47, 79, 80, 100, 117) (ejemplo musical núm. 3)

- **La combinación caja & rayán** se utiliza para acompañar a los danzantes tradicionales de Huara y Pallas durante las fiestas patronales, (ejemplo musical núm. 5)

- **La combinación caja & huanquilla** se utiliza para acompañar a los danzantes de Huanquilla durante las fiestas patronales o para acompañar las imágenes de los santos locales durante las procesiones del Corpus Christi.

(fotografías núm. 81, 123) (ejemplos musicales núm. 6, núm. 7)

- **La caja & pincullo** es una combinación probablemente no nativa del Callejón de Huaylas; se vio acompañando a los danzantes tradicionales llamados Caballeros de Huari en la fiesta patronal de Carhuaz. (Huari es un pueblo en el Callejón de Conchucos, un valle al este del Callejón de Huaylas.) (ejemplo musical núm. 8)

b) - **El tambor grande** (caja) y la flauta de pico de seis agujeros (flauta). Esta combinación se utiliza en ocasiones religiosas comunales como fiestas patronales o carnaval, y en ocasiones seculares comunales como la faena. Hay de dos a cuatro músicos. (fotografías núm. 137-141) (ejemplo musical núm. 9)

En carnaval se utiliza una combinación especial, que consta de dos flautas y una caja, por lo que uno de los flautistas toca intermitentemente algún tipo de diana militar en un clarín. Esto se hace durante el "arranque cóndor", un ritual de golpear un cóndor hasta la muerte (ahora prohibido por el gobierno peruano, y a veces reemplazado por un pato o un pavo).

(ejemplo musical núm. 10)

c) - **La combinación de tambor pequeño (tinya) y chiska** común, una flauta de pico con seis agujeros, se utiliza para acompañar a danzantes tradicionales como los Capitanes durante la fiesta patronal de Tumpa. Hay dos tocadores de tinya y dos de chiska por grupo.

(fotografías núm. 89, 95, 101) (ejemplo musical núm. 11)

d) - **El violín y el arpa** son los únicos instrumentos que se utilizan como instrumentos solistas: el violín para acompañar a los danzantes tradicionales durante las fiestas patronales (Cahuallus y Chapetones), y por cantores en el cementerio de Huaraz en el día de los muertos; arpistas y violinistas a menudo se acompañan cuando cantan. (ejemplo musical núm. 12)

El arpa se toca en pequeñas fiestas privadas como bautizos, aniversarios, etc. Cuando se combina con instrumentos como violín, mandolina o un aerófono para acompañar a los danzantes tradicionales, su función es más religiosa.

e) - **Violines, chiskas y tinyas** (común o shaqsha) se tocan durante las fiestas patronales, para acompañar a los grupos de danza tradicional de Shaqapas y Shaqshas. Hay de tres a seis músicos (fotografía núm. 48) (ejemplos musicales núm. 16, núm. 17)

f) - **violín, tambor tenor** y a veces mandolina se tocan en fiestas patronales para acompañar a los danzantes de Atahuallpa. Hay de tres a seis músicos. A intervalos, los danzantes cantan sobre el asesinato del Inca.

(fotografía núm. 97) (ejemplo musical núm. 18)

g) - **Arpa y violín** se tocan a menudo en un contexto secular, en pequeños bares ("cantinas") en el momento de una fiesta patronal, y en pequeñas fiestas privadas, ya sean religiosas (bautismo) o seculares (aniversario). Esta combinación también acompaña a los danzantes tradicionales de Mozo durante las procesiones, tocando música religiosa. Incaicos, grupos de niños que realizan un drama folclórico en la fiesta patronal de Huaylas, también están acompañados por violín y arpa, a veces con una mandolina adicional, al igual que los danzantes de Antihuanquilla, a veces con una trompeta con sordina adicional.

(fotografías núm. 49, 134) (ejemplos musicales núm. 19, núm. 20, núm. 21, núm. 22)

h) - **El arpa, el violín, y uno o más aerófonos de banda de música** como trompeta con sordino, saxofón y clarinete se utilizan para acompañar a los danzantes tradicionales (Ñustas, Negritos y Cuzqueños) durante las fiestas patronales. Estos conjuntos constan de tres a seis músicos. (ejemplos musicales núm. 23, núm. 24, núm. 25)

i) - **El conjunto de cuerdas** generalmente consiste en instrumentos de cuerda como violín, guitarra, mandolina y a veces un arpa; a menudo se agrega una quena y a veces un acordeón. Puede haber varias guitarras, violines y mandolinas, y la orquesta puede comprender hasta siete músicos y un cantante, masculino o femenino. Al igual que los dúos de arpa y violín, este tipo de orquesta no cumple un papel religioso, aunque sí lo hacen durante las fiestas patronales en la periferia secular, p. ej., en las cantinas. Se utiliza principalmente para animar fiestas privadas como bodas y fiestas pequeñas, o para actuar en ocasiones públicas como serenatas, concursos y otras apariciones.

(fotografías núm. 50, 9 1-94, 133) (ejemplos musicales núm. 26, núm. 27)

En las actuaciones públicas la orquesta a menudo cuenta con un vocalista que en su mayoría canta huaynos, pero la orquesta tiene un repertorio de pasacalles, marineras, valses y polkas, que generalmente no se cantan.

j) - **La banda de música** es el grupo musical para todas las ocasiones: se presentan en ocasiones religiosas privadas (funerales, bodas), ocasiones religiosas comunales (fiestas patronales, carnaval, Semana Santa), ocasiones seculares privadas, para aquellos que pueden permitírselo, y eventos comunitarios seculares y de entretenimiento de todo tipo (recaudación de fondos, serenatas, concursos y actos de presencia en general). Constan de nueve a dieciocho músicos, con un promedio de alrededor de catorce. Los instrumentos que siempre se utilizan son: instrumentos de percusión como bombo, tarola y platillos, así como aerófonos como trompetas, clarinetes y tubas. Saxofones, trombones, trompas tenor y tubas bajo también se utilizan a menudo. Solo hay una banda en el Callejón de Huaylas que utiliza helicones, el tipo más grande de tubas.

Un tipo especial de banda es la "banda de guerra", una banda de música militar que solo toca durante los desfiles en el Día de la Independencia, el Aniversario de la Creación Política de una provincia y ocasiones cívicas como la visita de un embajador extranjero. Este tipo de banda consiste en los instrumentos de la banda regular: bombo, tarola, platillos, trompetas y

tubas, además de tambores tenor, cornetas y panderetas. Tocan marchas militares, acompañando a los notables de la ciudad, a los escolares y sus profesores, etc. Las escuelas suelen tener su propia banda de guerra. Un detalle interesante es que las panderetas solo son utilizadas por niñas en bandas militares escolares y no por la banda militar del Batallón "Huascarán" de Caraz.

(fotografías núm. 51-56, 96, 109, 112, 129-130, 143-14)

(ejemplos musicales núm. 28, núm. 29, núm. 30, núm. 31, núm. 32)

k) - **La "peñia criolla"** es un grupo de tipo criollo, como su nombre lo indica. Consta de guitarra, cajón, a veces un acordeón, y un vocalista. Uno de los grupos tiene su propia taberna en Huaraz, donde solo se escucha música criolla, principalmente valses peruanos cantados.

l) - **El conjunto tropical toca la llamada "música tropical"**: cumbia y salsa, así como música pop occidental. Consisten en guitarra eléctrica, timbales, tumbadoras, a veces trompetas, y uno o más vocalistas.

No se hicieron grabaciones de una peñia criolla o un conjunto tropical, pero se grabó una huayno-cumbia interpretada por una banda y un vals peruano cantado por "Hermanos del Ande".

(ejemplo musical núm. 33)

m) - **Grupos de música folclórica actúan** en las tabernas de Huaraz. Consisten en charango, flauta, quena, bombo argentino y guitarra, (fotografías núm. 57, 58) (ejemplos musicales núm. 33, núm. 34)

Este es un desarrollo reciente en el Callejón de Huaylas, que llegó con el turismo. (La primera taberna abrió en 1978.) Su repertorio consiste en música folclórica latinoamericana, principalmente del Altiplano del Perú y Bolivia. Estos grupos actúan en vivo durante media hora por vez; en los intervalos se tocan grabaciones de música popular occidental. También actúan en concursos y otras funciones públicas.

Muchos de los grupos musicales anteriores pueden ser vistos en la presentación de diapositivas y en la película. De a) a m) se nota una cierta evolución, de lo tradicional a lo moderno, de lo indio a lo mestizo, y de lo rural a lo urbano. Los idiófonos, membranófonos y aerófonos (excepto el acordeón) existían antes de la llegada de los españoles y hasta hoy se utilizan para tocar música tradicional.

La construcción de los instrumentos muestra una evolución similar, en el sentido de que los instrumentos tradicionales son hechos por los propios músicos (indios), y los cordófonos por especialistas del Callejón de Huaylas. Los instrumentos de banda se compran preferentemente en Lima, o - mejor aún - se importan de Europa o los EE.UU.

La orquesta de cuerdas y la banda parecen ser tipos de transición de conjuntos musicales, en la medida en que tienen una función religiosa, así como una función secular; las combinaciones a) a i) son más tradicionales y actúan principalmente en ocasiones religiosas, mientras que las combinaciones k) a m) son más modernas y tienen una función de entretenimiento secular. Es obvio que k) a m) son fenómenos puramente urbanos, y conectados con una economía monetaria. Dado que es un fenómeno urbano, la población indígena rural ha tenido muy poco que ver con él, hasta ahora.

A la clasificación anterior, se deben agregar tocadiscos y grabadoras de casetes, ya que a menudo se utilizan como instrumentos musicales (indirectos) y son los últimos inventos del hombre para "tocar" música cuando la música en vivo no está disponible. Algunos pueblos y ciudades tienen un sistema de megafonía que funciona en ciertos momentos: el de Caraz funciona de seis a ocho por la noche, compitiendo con los anuncios y la música de la casa de cine en la plaza, mientras que el de Tumpa se utiliza siempre que hay que hacer anuncios.

Huaraz tiene dos estaciones de radio: Radio Huascarán y Radio Huaraz. Este último es de propiedad estatal y acaba de celebrar su 25 aniversario, mientras que el primero es de propiedad privada de un ex alcalde. Ambos emiten de 6.00 a 23.00 horas y tienen un número de locutores que presentan sus programas consistentes en música, noticias, mensajes y anuncios. La música vernácula se reproduce desde las 6.00 hasta las 7.00 de la mañana; el resto del día está lleno de música criolla, tropical y pop. Los domingos, música vernácula se realiza en vivo en la estación de radio de 6.00-7.30 horas.

Ahora que se han discutido los instrumentos y las formas en que se combinan, veremos qué tipos de música se tocan en ellos y qué tipos de danzas acompañan.

2.3. El repertorio

Los géneros musicales de América Latina son el resultado de un largo proceso de aculturación: los géneros indio, europeo y africano se han influenciado entre sí, resultando en muchos tipos de música instrumental, canciones y danzas, con variaciones regionales.

La terminología refleja esta variedad y a veces es bastante confusa (véase Schreiner, 1982; Béhague, 1973). Por ejemplo, una conocida pieza peruana "El cóndor pasa" es tocada en el Callejón de Huaylas por arpistas que la llaman "fox incaico", mientras que Schreiner (1982:288) dice que el ecuatoriano "sanjuan" es a menudo llamado fox incaico. Dado que el sanjuan es el equivalente ecuatoriano del huayno, el fox incaico sería un tipo de huayno. Pero en un cancionero "El cóndor pasa" se llama "yaraví incaico", lo que parecería más apropiado, ya que es una canción triste con un ritmo lento. Para completar la confusión, Schreiner dice (1982:290) que "El cóndor pasa" se toca al estilo de un pasacalle, uno de los tipos vernáculos del Callejón de Huaylas. Además, las bandas del Callejón interpretan "El cóndor pasa" como una marcha religiosa o militar. Por lo tanto, no trataré de determinar los orígenes del repertorio del Callejón de Huaylas, sino describir los diversos géneros que se encuentran allí usando los nombres que las personas de la zona los llaman.

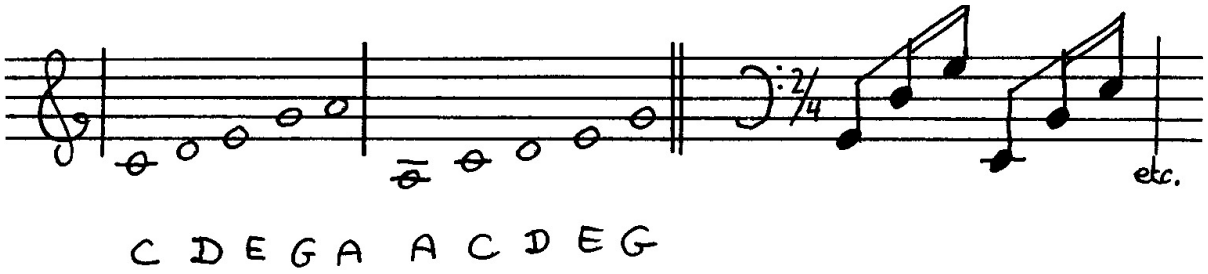
Debido a un largo proceso de aculturación, es difícil separar los elementos musicales de origen precolombino de los de la tradición europea y africana. Béhague (1973:191, 192) lo resume así:

"Esencialmente, las melodías son de estilo europeo, pero un número muy grande muestran una gran cantidad de repetición y hacen uso de escalas tetratónicas y pentatónicas. La introducción de escalas diatónicas en los tiempos modernos ha requerido ajustes en la fabricación de instrumentos. Así, hoy en día, las quenas de seis y siete agujeros son más comunes que los modelos de tres o cuatro agujeros. Además, los instrumentos de cuerda europeos han modificado en gran medida el carácter esencial de la música de las tierras altas indias. Por ejemplo, los patrones armónicos europeos se han añadido a una música que probablemente era esencialmente monódica. Rítmicamente, los rasgos indios prevalecen. Las metros dobles, con divisiones binarias y ternarias, son las más frecuentes. Las líneas melódicas sincopadas también son muy comunes en géneros de canciones puras como

el yaraví, y en tipos de danza como el huayno, donde la primera nota de cada ritmo tiende a acentuarse fuertemente. Las típicas figuras rítmicas acompañantes de la zona andina representan el inconfundible estilo de percusión indio. Este estilo consiste, en su mayor parte, en una repetición directa y sistemática de las figuras más simples."

Una ilustración de esto es el huayno "Río Santa", que se discute ampliamente en el capítulo 2.4.

A principios del siglo XX la música del Perú fue estudiada por Raoul y Marguerite d'Harcourt; escribieron un libro sobre sus hallazgos con el significativo título "La musique des Incas et ses survivances". De las 198 melodías analizadas, 140 (= 71%) se basaron en dos escalas pentatónicas sin semitonos. (1925:154)



También observaron que el acompañamiento de cuerda (en la guitarra o la mano izquierda del arpa) a menudo consistía en una serie de acordes rotos basados en dos quintas con sus fundamentales, separadas con una tercera menor, presentadas en una figura rítmica de una corchea seguido por dos semicocheas.

Encontraron que el metro generalmente era: alternancia entre divisiones binarias (♩ ♫ ♩ ♫) y ternarias en un metro y síncopa (♩ ♫ ♫ ♩. ♫).

Mucho de lo que Béhague puede aplicarse a la música del Callejón de Huaylas. Sin embargo, las escalas diatónicas existían antes de la llegada de los españoles. Por ejemplo, Stevenson, tomando como ejemplo los sistemas de tono de las antaras precolombinas, dice (1968:246) que "debido a que los instrumentistas andinos a menudo soplan melodías de cinco notas, los d'Harcourt se habían comprometido a una tesis pentatónica. La evidencia de los únicos instrumentos prehispánicos sobrevivientes cuyo tono no puede haber cambiado - estos antaras de arcilla - está en conflicto con

cualquier hipótesis tan pulcra." Su "conclusión no. 11" (1968:273) es la siguiente: "Los indígenas ciertamente no se permitieron ser confinados por restricciones pentatónicas, ni por restricciones diatónicas." Me parece que lo que está en juego aquí son dos visiones diferentes del sistema musical, una que mira las posibilidades técnicas de los instrumentos, inherentes al objeto físico, la otra que mira lo que la gente hace con las posibilidades que les ofrecen los instrumentos, las elecciones que los humanos hacen. Como dicen los propios d'Harcourt (1925:49): "Muchos indios de las tierras altas, aunque conocen nuestra escala diatónica, permanecen fieles hoy a la vieja escala en la construcción de sus instrumentos. Además, la gran mayoría de las canciones populares se basan en ella." Esto es es cierto para el Callejón de Huaylas, donde el huayno, pasacalle y danza (música para acompañar a los grupos de danza tradicional) son generalmente pentatónicos, p.ej., basados en cinco notas, en lo que respecta a la melodía - tocada instrumentalmente o cantada. El acompañamiento, así como el preludio melódico y el interludio se tocan generalmente solo instrumentalmente y son diatónicos, p.ej. basado en siete notas a la octava. Los géneros criollos e internacionales son generalmente diatónicos o cromáticos. Los miembros de los grupos de música folclórica suelen cantar en tercios paralelos diatónicos, lo que demuestra la influencia de la polifonía folclórica española.

La música generalmente se aprende de otros o de discos y se toca de memoria; solo las marchas religiosas que se tocan durante las procesiones se leen de partituras compradas en Lima por profesores de música que la copian y distribuyen a los músicos cuando se la enseñan. Un maestro pasará un par de días con una banda, a un precio fijo, además de comida y vivienda, tan a menudo como los miembros de la banda pueden permitirse pagarle. Los compositores más conocidos de las marchas religiosas son Félix Moran, quien compuso "Señor de los Milagros", Xenobio Cárdenas, quien compuso "Cruzpanani" (Camino a la Cruz) (ejemplo musical núm. 28), y Lauro Ramírez, quien compuso numerosas marchas. Generalmente no se sabe quién compuso las canciones vernáculas; los huaynos más antiguos y conocidos se transmiten de un músico a otro, con más o menos variación. La improvisación no es una forma común de crear canciones. A menudo se crean nuevos huaynos escribiendo nuevas palabras a música ya existente. Muchos músicos también son compositores, como se verá en el capítulo 3, donde se discuten los intérpretes. Cuando el compositor es conocido, él o ella es generalmente mencionado en el anuncio, como: "'A los filos de un

cuchillo' por la Pastorita Huaracina", o: "'Río Santa', un huayno bien conocido." Hay unos pocos compositores contemporáneos conocidos que viven en Huaraz, como Moisés Castillo Villanueva, Maximiliano Rosario Shuan, Alejandro Collas Paucar, y Santiago Maguiña Chauca, que compuso muchas canciones que son interpretadas por el Gorrión Andino y la Pastorita Huaracina, ambos vocalistas nacionalmente conocidos del Callejón de Huaylas. Luis Espinosa de Caraz también es ampliamente conocido. Muchos de los más conocidos intérpretes originarios del Callejón de Huaylas son también compositores, como María Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina) y Ernesto Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán).

Los compositores a menudo se quejan de que otros "roban" sus canciones y guardan celosamente sus composiciones, como muestra esta fuga de un huayno compuesto por Ernesto Sánchez Fajardo:

Sin las notas musicales
Nadie sabría cantar
Tampoco sin instrumentos
Nadie podría bailar

Pero también es muy justo
Sépase reconocer
De autores, compositores
No plagien su propriedad.

2.3.1: Música religiosa y secular

Los habitantes del Callejón de Huaylas dividen su repertorio de música y danza en religioso y secular; además, la música secular se clasifica en géneros vernáculos, criollos e internacionales. La música y la danza folclórica, una reciente llegada a la escena, han sido añadidas por mí por razones explicadas más adelante, pero pueden ser consideradas parte del género internacional, o como una nueva forma de música vernácula, (ver tabla 2)

Un músico o un grupo musical interpreta las piezas que les gustan, las que se les pide tocar por el público, o las que van con la ocasión, como en el caso de la música procesional.

Cabe señalar que los mismos grupos de músicos tocan música religiosa y secular en una misma ocasión (religiosa): tocan música religiosa durante la procesión o en la iglesia, y música secular en una cantina o en la casa del mayordomo.

Música religiosa

Existen dos tipos de música religiosa, uno relacionado con el ritual católico (marchas religiosas interpretadas por bandas durante las procesiones, e himnos cantados en la iglesia y durante las procesiones), el otro de tipo más tradicional y posiblemente precolombino: música interpretada por grupos tradicionales en la iglesia: la ''adoración" y “despedida" del santo patrón, y para acompañar a los grupos de danza tradicional. Estos últimos se examinan con más detalle en el capítulo 2.5.1. El repertorio religioso de las bandas suele estar compuesto y escrito, p. ej., en notación musical. Los miembros de la mayoría de las bandas pueden leer algo de música, que les enseñan los profesores de música. Durante las procesiones se tocan marchas religiosas ('marchas regulares"), en las que las partituras se sujetan con pinzas a la espalda de los músicos en frente.

Música secular

Los géneros seculares tienen cada uno una serie de tipos de música, algunos de los cuales - como el popular huayno - son tipos de canción y de baile. Se dividen en música vernácula (indígena), criolla, internacional y folclórica. Desde el género vernacular tradicional hasta el género internacional moderno se puede observar la influencia cada vez mayor de otra música latinoamericana e internacional; el género folclórico es una adaptación para el escenario del género vernáculo, a menudo para el entretenimiento de los extranjeros.

El género vernáculo consiste en huaynos y pasacalles. El huayno, siendo el tipo más popular de música y danza en el Callejón de Huaylas, será tratado por separado en el capítulo 2.4. El pasacalle, originalmente una danza clásica española, ha sufrido muchos cambios: en el Callejón, puede ser interpretada por un tocador de caja & roncadora o por una banda, lo que indica la llegada o salida de un grupo de patrocinadores en un fiesta religioso. En quechua, esto se llama "ewallee", "irse". Los vocalistas de orquestas de cuerdas también cantan pasacalles. Apropiadamente, un disco del conocido Gorrión Andino comienza y termina con un pasacalle, el resto siendo huaynos. Como el huayno, el pasacalle termina con una "fuga" más rápida. Pasacalles y huaynos son tocados por todo tipo de orquestas, desde caja & roncadora hasta banda. Los grupos que acompañan a los danzantes tradicionales, y las diversas combinaciones de flauta y tambor solo tocan huaynos y pasacalles.

El género criollo consiste en el vals (peruano o criollo), la marinera y la polca. El vals y la polca son de origen europeo, mientras que las marineras son una mezcla de música y danza colonial española y africana. La polca solo se toca con instrumentos, principalmente por orquestas de cuerdas, mientras que el vals y la marinera son también tipos de canción y danza, tocados por muchos tipos de orquestas, desde caja & roncadora hasta banda, aunque mucho más a menudo por bandas.

El género internacional o clásico consiste en el fox incaico y tipos de música latinoamericanos como el pasodoble, la cumbia y la salsa. Un fox incaico particularmente conocido es "El cóndor pasa", compuesto por Daniel Alomías Robles. Aunque hay palabras en la música, solo la he escuchado interpretada instrumentalmente por arpistas sofisticados que han sido expuestos a influencias externas. También es interpretada por bandas, pero

luego se toca como una marcha religiosa durante las procesiones de Semana Santa o funerales , o como una marcha militar durante los desfiles. El pasodoble es tocado por orquestas de cuerdas, mientras que las bandas los tocan durante las corridas de toros. La viva cumbia colombiana y la salsa puertoriqueña son el resultado de influencias africanas, indias y europeas. Se les llama "música tropical" y son tocados por "orquestas tropicales" urbanas, así como por las mejores bandas.

Las marchas militares son interpretadas por bandas, principalmente con motivo de fiestas cívicas.

Una combinación única de música vernácula e internacional es el "huayno-cumbia", llamada "chicha" en Lima. Es muy popular entre la segunda generación de migrantes en Lima, y a veces puede ser escuchado en el Callejón, interpretado por las mejores bandas.

Tabla 3 muestra el repertorio de varios músicos del Callejón de Huaylas, de los más tradicionales tocadores de caja & roncadora que tocan principalmente música vernácula, a las bandas más modernas que también tocan música criolla e internacional.

Un último y reciente género de música es el tipo folclorista que se realiza en el escenario durante los concursos, y en las tabernas en Huaraz. El repertorio se compone de música folclórica latinoamericana tocada en instrumentos como el charango y la quena. Los grupos interpretan "cuecas" chilenas, "galopas" paraguayas, "tonadas" bolivianas, "joropos" venezolanos, "corridos" mexicanos y huaynos y marineras peruanos. Aunque grupos nacionalmente conocidos con sede en Lima, como "Alturas" y "Tiempo Nuevo", tienen un repertorio de música testimonial o de protesta llamado la "nueva canción" compuesta por personas como el peruano Daniel Escobar, los chilenos Víctor Jara y varios miembros de la familia Parra, y el nicaragüense Carlos Mejía Godoy, los grupos en Huaraz no cantan este tipo de canciones en las tabernas, supuestamente porque los dueños de la taberna no les permiten hacerlo.

Estos géneros musicales coinciden con los grupos socioculturales del Callejón de Huaylas: la música vernácula es interpretada más a menudo por la población india, mientras que el repertorio de música criolla e internacional puede asociarse con los cholos y los mestizos (ver Tabla 4). Por supuesto, esta no es una regla, y hay muchas excepciones.

2.3.2.: Cantos religiosos y seculares

En cuanto al origen de las canciones, Béhague (1973:182) dice lo siguiente:

"El problema del origen de las melodías hispanas en la música folk latinoamericana está generalmente sin resolver. Pero podemos decir con cierta certeza que las melodías cantadas en América Latina son en su mayor parte no solo importaciones de España y Portugal (los textos son más frecuentes). Son más generalmente canciones compuestas en América Latina en los estilos traídos de Europa, o son canciones traídas de Europa hace siglos pero tan cambiadas por el proceso de la tradición oral que las melodías en Europa que están relacionadas con ellas ya no pueden ser reconocidas como parientes; o quizás son las melodías europeas las que han sufrido cambios."

Reuní textos de canciones del Callejón de Huaylas por los siguientes medios:

— grabaciones: 96 textos, de los cuales 82 eran huaynos, fueron revisados junto con los artistas. Los textos quechuas fueron revisados con un maestro de habla quechua en Huaraz.

— cancioneros:

- 7 cancioneros editados por Santiago Maguifla Chauca de Huaraz, un conocido compositor y folklorista, con un total de 310 canciones, la mayoría huaynos pero también algunos yaravíes, marineras, pasacalles y danzas.

- 2 cancioneros con canciones compuestas por Ernesto Sánchez Fajardo, un conocido intérprete, cuyo nombre artístico es "El Jilguero del Huascarán". Contienen 64 canciones, casi todas huaynos.

La mayoría de las canciones grabadas fueron cantadas por Rosita Ávila de Caraz, una profesora de mediana edad con un conocimiento detallado y mucho amor por las canciones de la zona. Cantaba principalmente huaynos (29) pero también otros tipos de canciones como pasacalles (3), yaravíes (3), canciones (3), canciones religiosas en quechua (2), y valses (3). La mayoría de estos son de otros compositores, pero también tiene composiciones propias: 4 huaynos, 2 canciones y un vals. Hablan principalmente de su amor por el área de Caraz, su madre, su escuela y la

difícil vida del indio rural. Sus composiciones son en quechua así como en español.

Eloy Cano de Caraz, un arpista de mediana edad, solo canta huaynos, en su mayoría aprendidos de discos y otros músicos. Ha compuesto 4 huaynos, a los que ha añadido fugas ya existentes. Un número de huaynos interpretados por él, solo o junto con un violinista, fueron grabados, 26 de los cuales han sido escritos y analizados.

Juan y Fidencio Calvo de Huaylas interpretan algunos huaynos del Callejón de Huaylas, pero tienen preferencia por las composiciones en el llamado estilo Oyón, de Lucio y Tomás Pacheco, Rubén Cabello, y otros. Grabé 13 de sus canciones acompañadas con arpa y violín. De los compositores del Callejón de Huaylas, prefieren el ya mencionado "Jilguero del Huascarán". Influyen en los jóvenes arpistas de Huaylas, que también muestran una preferencia por las composiciones al estilo Oyón.

Martha Granados de Tumpa, una colegiala de 13 años de edad, es la vocalista de una orquesta de cuerdas local llamada "Los Aventureros de Tumpa". Un total de 14 canciones fueron grabadas por mí. Aprendió la mayoría de sus canciones de discos de artistas conocidos como el Gorrión Andino y La Pallasquinita; estos discos se escuchan por la megafonía de Tumpa, así como en un tocadiscos de su familia. También escribió una serie de textos de canciones, incorporando partes de canciones ya existentes, a la que su tío Enrique Mishti escribió la música.

Los músicos de arpa y violín a menudo se acompañan a sí mismos cuando cantan, al igual que los miembros de los grupos de música folclórica. Las orquestas de cuerdas tienen un vocalista masculino o femenino en eventos públicos, como un concurso o una actuación. Están vestidos con ropa local o una versión folclórica de la misma, y se paran frente a los músicos, bailando entre estrofas. Las expresiones de los vocalistas son más bien estereotipadas: manos dramáticamente extendidas cuando suplican al destino que cambie sus maneras, aferrado al pecho cuando implora amor sin fe, etc. El baile puede ser bastante vigoroso, especialmente en la última y más rápida parte, la fuga. El estilo de canto es alto y estridente, especialmente el de las mujeres. Ser cantante es uno de los pocos papeles musicales abiertos a las mujeres en el Callejón de Huaylas, aparte de ser miembro de un grupo de danza tradicional.

Canciones religiosas

En la iglesia y durante las procesiones se cantan himnos pertenecientes a la liturgia católica, Tienen títulos como "Perdone a tu pueblo, Señor", "Salve-María", "Señor de los Milagros", etc.

[**ejemplo musical núm. 1**]

Algunos de ellos, como el siguiente ejemplo, están en quechua.
Kuyakoq Maria
Qoyawaraq qoyllur
Shumaq kuyee mama
Ankupeekallamee
Waree wanukuptii
Shumaq mamallayri
Kuyee waweekiraan
Qayakaramunki
Waktsa vidallacho
Waqarpurillaptii
Chakilleekiman chayamu
Makillakuna tsoqpashqa

[**ejemplo musical núm. 2**]

Canciones seculares

Muchos de los tipos musicales seculares se cantan, y los textos de canciones vernáculas, criollas e internacionales se pueden encontrar en los cancioneros. En el Callejón de Huaylas, las canciones vernáculas como pasacalle y huayno son las más populares. Pasacalles indican el comienzo y el final de un evento, y se cantan a la llegada y al tomar licencia. Por ejemplo: las actuaciones de los Incaicos durante la fiesta de Santa Isabel de Huaylas comienzan con un pasacalle, seguido de un drama (histórico) como el del asesinato del último Inca Atahuallpa por Francisco Pizarro, y terminan con un huayno y un pasacalle que se cantan y bailan.

La Princesita de Yungay grabó un pasacalle sobre el terremoto de 1970, compuesto por Teodoro López:

Recuay y Huaraz, Carhuaz y Yungay
Caraz, Huallanca, Chimbote y Casma
Aija, provincia de las vertientes
Ahora lloran de la tragedia.

Todos los pueblos y sus distritos
La mayoría se han terminado
Lloran de dolor seres queridos
Padres e hijos son sepultados.

Callejón de Huaylas belleza andina
Hoy convertida en una ruina
Solo quedará para la historia
Mi pobre corazón llora de dolor.

El huayno, siendo el tipo de canción más popular en el Callejón de Huaylas, será tratado en detalle en el capítulo 2.4. Junto con el pasacalle es el tipo tradicional de canto de la zona y es cantado por indios y cholos. Los mestizos disfrutan cantando huaynos también, pero muestran una preferencia por las canciones criollas como el vals y la marinera que son cantados por grupos en tabernas (ejemplo musical núm. 33 es de "Hermanos del Ande" cantando el vals "Xenobia"), y en actuaciones o concursos públicos. Las canciones del género internacional generalmente no se cantan en el Callejón de Huaylas. Los grupos folclóricos cantan canciones folclóricas latinoamericanas.

2.4: El huayno como punto focal de la cultura musical

En la punta de aquel cerro
Hay una linda pastorita
Pastorita huaracina
Que nos canta con voz fina.

Esta linda pastorita
Canta y llora nuestros huaynos
Yaravíes y pasacalles
Encantadas por los valles.

Con los huaynos ancashinos
No hay un huayno que se iguale
Solo ellos han nacido
De un corazón confundido.

Preguntemos a las chiscas
Quien nos dirá por las chicas
Sin el huayno no hay amores
No hay amores en las f lores.

(Fuga)

Asi se canta de alma
Los huaynos con emoción
Los huaynos ancashinos
Que brotan del corazón.

("Linda Pastorita", pasacalle, en: Chauca núm. 4)

Huaynos a menudo cantan de la belleza del Callejón de Huaylas, sus mujeres bonitas, y otros recuerdos agradables. Este huayno alude a la "Pastorita Huaracina", una famosa vocalista que ahora vive en Lima pero es originaria de la zona y los tipos de canciones que canta (ver capítulo 5.1). De estos, los huaynos son el tipo preferido, ya que "fluyen del corazón".

El huayno es para el pueblo actual del Callejón de Huaylas lo que el taqui era en tiempos precolombinos: una unidad inextricable de música, canción y danza. Según Josafat Roel (1959:130-133) "el huayno es al mismo tiempo música, poesía, canto, danza, instrumentos musicales, sistema tonal, estilo, clases sociales, grupos humanos, cultura específica, etc."; en la provincia de Chumbivilcas el huayno todavía se llama "taki". Es típico de las tierras altas, y un símbolo de las culturas india y mestiza por igual. Sus características musicales son una melodía pentatónica y un ritmo binario síncope de 2/4. El huayno, también llamado "chuscada" en el Callejón de Huaylas, es el tipo de música más popular: de las 96 canciones grabadas por mí, 82 (=85%) son huaynos. Pertenece al género vernáculo y es tocado por todo tipo de instrumentos, desde la caja & el roncadora, pasando por la orquesta de cuerdas, hasta la banda. Cuando se toca en un instrumento solista como el arpa, el arpista a menudo canta con su propio acompañamiento. Las orquestas de cuerdas a menudo tienen un vocalista masculino o femenino que no toca un instrumento.

El público participa aplaudiendo al ritmo de la música, tocando el ritmo en la caja de sonido del arpa, silbando o cantando, y bailando al ritmo de la música. Se toca solo en un contexto secular, aunque el evento puede ser religioso. Por ejemplo, durante una fiesta patronal, los dúos de arpa y violín o las pequeñas orquestas de cuerdas a menudo actúan en cantinas junto a la plaza donde se celebra la procesión.

En los años 60 José María Arguedas y Milton Guerrero (1981) analizaron 2.668 piezas de música folclórica andina en 1.334 discos, en nueve áreas musicales del Perú. De éstas, 2.245 (=84%) fueron huaynos. El área del Valle del Mantaro en el Perú central ocupó el primer lugar con 1,052 piezas, de las cuales 740 eran huaynos y 204 huaylas, que son el equivalente local del huayno. El área de Ancash (que comprende los departamentos de Ancash y Huánuco, y la provincia de Cajatambo en el departamento de Lima) ocupó el segundo lugar, con un total de 675 piezas, de los cuales 627 (=93%) eran

huaynos. 69 Huaynos fueron registrados por la Pastorita Huaracina, 60 por el Jilguero del Huascarán, y 31 por la Princesita de Yungay.

Después de algunas observaciones sobre el origen del huayno, la música del conocido huayno "Río Santa" interpretado por el arpista Eloy Cano será analizada como una muestra representativa, en un intento de mostrar las influencias españolas en la música india. Esto es seguido por una discusión sobre el huayno como tipo de canción, con varios ejemplos del Callejón de Huaylas. (El huayno como tipo de danza será discutido en el capítulo 2.5)

En cuanto a la música y los textos de las canciones, los huaynos son, en menor o mayor medida, una mezcla de rasgos precolombinos y españoles. Músicologicamente hablando pueden ser pentatónicos o diatónicos, con ritmos indios sincopados. Los textos de las canciones pueden haberse originado en España, según Béhague (1973:181), quien dice que muchos tipos de canciones se derivan del antiguo "romance" español, basado en líneas de ocho sílabas y estrofas de cuatro líneas. Agrega (1973:193) que los huaynos quechua todavía exhiben un carácter aborigen, pero con un grado creciente de sabor español tanto en música como en textos.

Arguedas y Guerrero (1981:11) argumentan que la música muestra una mayor persistencia que el lenguaje, ya que el huayno todavía ocurre en las tierras altas del departamento de La Libertad y la mayor parte de Cajamarca, justo al norte del departamento de Ancash, donde el quechua ha sido reemplazado por el español.

Los huaynos generalmente consisten en dos o tres estrofas seguidas de una fuga más rápida. Las estrofas y la fuga se repiten a menudo y tienen cuatro líneas de seis a diez sílabas. Estas estrofas muestran características de verso, p. ej., uso equilibrado de líneas de longitud particular, de metro, y de rima. Dos líneas forman una copla, y dos coplas forman una estrofa. En las líneas de una copla una imagen particular se repite a menudo en otras palabras, por ejemplo:

eesisi kuyeekuyaq

eesisi weellukuyaq

Este patrón de repetición es llamado "paralelismo" por Edmonson (1971: 96-98), quien agrega que "la poesía aborigen americana está abrumadoramente compuesta en coplas paralelas".

Dado que la música y el texto están estrechamente relacionados, las repeticiones textuales inspiran las correspondientes repeticiones musicales; por lo tanto, dado el hecho de que las melodías son silábicas, p. ej., hay una relación de música a palabra, una línea de seis sílabas corresponde a una frase musical de tres compases en duplo, una copla a un período de seis compases, y una estrofa a una sección de doce compases.

Debido a que la música es sincopada, el verso también es sincopado, con énfasis en sílabas que normalmente no recibirían. Por ejemplo:

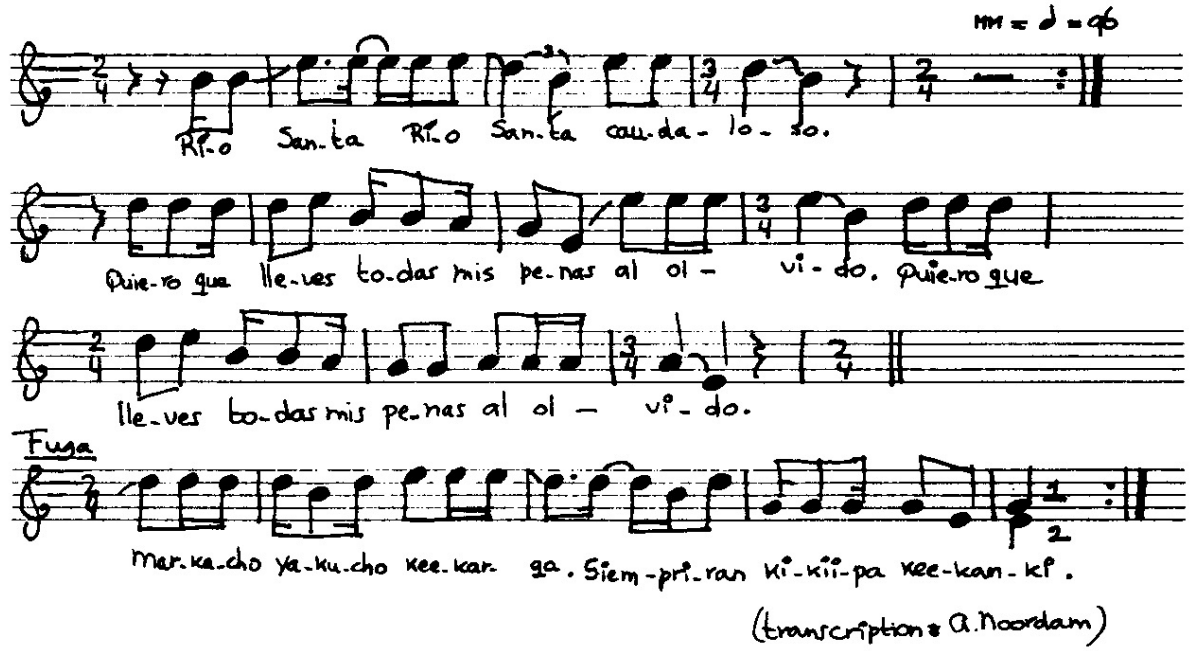
Ya no quie<u>ro</u> tu cari<u>ño</u>

en lugar de:

Ya no <u>quie</u>ro tu cariño

Un recurso poético muy utilizado es el de la metáfora, basado en la similitud: una mujer se llama una paloma o una flor porque tiene su belleza y suavidad.

El río Santa, que recorre el valle, es fuente de vida para los campesinos, y el tema de uno de los huaynos más conocidos de la zona, cantado por Eloy Cano. (ejemplo musical núm. 14)



Río Santa, Río Santa, caudaloso
Río Santa, Río Santa, caudaloso
Quiero que lleves todas mis penas al olvido
Quiero que lleves todas mis penas al olvido.

Todos me dicen, todos me cuentan, que eres santa
Todos me dicen, todos me cuentan, que eres santa
De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa
Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa
De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa
Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa.

(Fuga)

Markacho yakucho keekarqa
En el pueblo, en el agua
Siempriran kikiipa keekanki
Siempre serás mía
Akapano kiriiki wishushqapis
Desdentado como un cuye
Siempriran kikiipa keekanki.
Siempre serás mía.

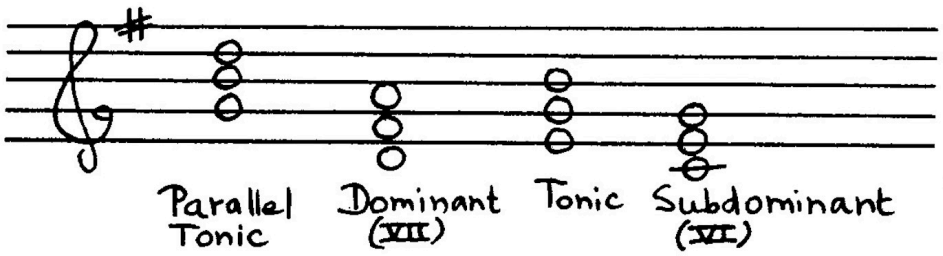
El significado de la fuga no está del todo claro; es posible que las palabras "pueblo" y "agua" designen lo esencial de la vida: un lugar para vivir y agua para cocinar y lavar. Cano canta la misma fuga con otro huayno, pero en lugar de repetir la segunda línea, como lo hace arriba, canta "Kuchipano senqeeki roqushqapis" que significa "Como la nariz cortada de un cerdo", repitiendo la imagen de la tercera línea. Un informante quechua me dijo que los dientes ausentes del cuye y la nariz cortada del cerdo representan "amor serrano", donde una mujer ama a un hombre a pesar de que (o debido a) él la trata mal.

La última y más rápida parte del huayno, llamada "fuga" o "zapateo", es a menudo en quechua. Por lo general, no se conecta a la parte principal del huayno, y la misma fuga se puede utilizar para diferentes huaynos.

La melodía, tocada con la mano derecha en las dos octavas superiores del arpa, es pentatónica sin semitonos usando las notas G A B D E. Eloy llama a esta escala (nuestro Sol mayor con su paralelo E-menor) "mi menor", y toca la mayor parte de su repertorio en esta escala porque, como él dice "tiene más espacio para tocar el "canto largo" que es el "legítimo sonido que sale nítido". Mi (nuestra E) es la "nota fija", mientras que Sol (nuestra G) es el "descanso" y Si (nuestra B) la "contestación".

Muy característico del huayno es el hecho de que la primera línea casi siempre termina en una "semi-conclusión" (G) mientras que la segunda línea termina en una "conclusión" (E), cuando se toca en la escala pentatónica de Sol mayor. El ritmo es binario con síncope. La gama de la voz innata de Eloy es una octava pentatónica, de E a E', con rubato y glissando. Aquí se puede escuchar cómo el texto de la canción y la melodía se influyen mutuamente: la música sigue el lenguaje cuando se estiran las palabras, y el lenguaje sigue la música cuando tiene que seguir el síncope.

Sin embargo, es en la armonía tocada por la mano izquierda en las dos octavas inferiores del arpa que las influencias occidentales se manifiestan. En la armonización occidental (diatónica) los acordes pertenecientes a la escala de Sol mayor/E-menor (en la que se toca "Río Santa") son:



De estos, Eloy utiliza principalmente acordes de tónica y tónicas paralelas. Aparte de los acordes armonizadores del acompañamiento interpretado por la mano izquierda, Eloy también utiliza la escala diatónica como adorno de la melodía.

[**ejemplo musical núm. 14**]

"Río Santa" fue grabado por mí en varias ocasiones:

- interpretado por un dúo de cajas & roncadoras durante el carnaval de Yungay;

- tocada por un dúo de arpa y violín durante una fiesta de cumpleaños en Yungay; el arpista cantaba con su propio acompañamiento, el violín tocaba la melodía, y los visitantes acompañaban cantando, golpeando el arpa como acompañamiento rítmico;

- tocada por una pequeña orquesta de cuerdas compuesta por dos guitarras, una mandolina y un violín, en una fiesta de despedida del alcalde de Caraz; los visitantes cantaban, junto con los intérpretes;

- interpretado por un arpista (ciego) acompañado por un violín y una quena, en la fiesta patronal de San Roque en Mancos, en una cantina; cantaba con su propio acompañamiento, con el violín y la quena tocando la melodía;

- interpretado por un grupo de música folclórica en Huaraz, compuesto por charango, zampoñas, quenas, guitarra y bombo; todos los miembros del grupo eran también vocalistas.

Cano también canta "Ay zorro, zorro", un conocido huayno en el Callejón de Huaylas. Es uno de los pocos huaynos enteramente en quechua y, según algunos informantes, antiguo.

Ay zorro zorro zorro de la puna
Qamtawan noqatash nuna chikimantsik
Ay zorro zorro zorro de la puna
Qamtawan noqatash nuna chikimantsik.

Qamta chikishunki ushanta suwaptiki
Noqata chikiman wawanta kuyaptii
Qamta chikishunki ushanta mikuptiki
Noqata chikiman wawanta kuyaptii.

Qamshi kutitsinki ushanta millwantin
Noqanam kutishishaq wawanta willkantin
Qamshi kutitsinki ushanta millwantin
Noqanam kutishishaq wawanta willkantin.

(Fuga)

Pwediitsu, pwediitsu
Apallalla puniita pwediitsu
Tikraramu, tumaramu
Manamkaqllamanmi tikrarkulla.

La traducción libre es la siguiente: "Oh zorro de la puna, el hombre nos odia a los dos; te odia porque le robaste sus ovejas, y me odia porque amo a su hija. Tendrás que devolver las ovejas con la lana, y yo tendré que devolver a su hija con su nieto." Fuga:" No puedo dormir solo; me doy vuelta una y otra vez, y no hay nada."

En los cuentos populares andinos, el zorro es un animal astuto y ambicioso, que siempre termina siendo castigado. Representa el más alto grado de inteligencia, el lado negativo y destructivo. Es un embaucador, demasiado listo para su propio bien, cuyas aventuras terminan en desastre y destrucción.

El huayno, originario del altiplano, se está convirtiendo rápidamente en un género nacional debido a la migración de los montañeses de las provincias a Lima. (Lima tenía 1.641.221 habitantes en 1961 y 3.286.177 en 1972) Los migrantes suelen unirse a clubes regionales que les proporcionan un marco de referencia para el contexto urbano y nacional.

Arguedas escribió lo siguiente sobre la aceptación del huayno, en 1954; "Hace solo treinta años, cantar un huayno en Lima era un acto atrevido; la

buena gente miraba con gran sorpresa, y la mayoría con desprecio mal disimulado hacia la persona que se aventuraba a silbar o tararear alguna música de los 'montañeses'."

En los años 80 esto ya no es así: la música vernácula de los Andes es ahora parte de la vida cotidiana en Lima. Criollos de clase media, que solían mirar con desprecio a los montañeses y su música, ahora van a "peñas folclóricas", lugares turísticos en el centro de Lima, para tomar una copa y escuchar música de los Andes.

Los huaynos también "viajan", y huaynos nacionalmente conocidos como los mejores éxitos "La rosa blanca" de 1980 cantada por Romulo Meza (El Comunero de los Andes), y "El alizal" de 1981 cantada por Mina González, se escucharon en la radio y en tocadiscos, y tocados por bandas, orquestas de cuerdas, y cajas & roncadoras por igual.

Varios estudiosos peruanos han hecho análisis de huaynos: Abdón Yaranga (1982), César Vergara (1981), y Jürgen Golte/Ellen Oetling/Carlos Degregori (1979).

Yaranga analizó 1000 huaynos de Ayacucho (Perú Central) y distinguió dos tipos de huaynos: indígenas y cholo-mestizos. Según él, los huaynos indígenas están principalmente en quechua, hablan de amor puro y sagrado, y no tienen fugas. Los huaynos cholos tienen estrofas tanto en quechua como en español, hablan de amor pasajero e imperfecto, y tienen fugas. Los huaynos mestizos están en quechua, quechua y español, o español y el amor descrito en ellos es humano y profano. Muchas estrofas de huaynos indígenas o cholo existentes se adaptan o cambian, por lo general tienen un título y los compositores son conocidos. Por encima de todo, el huayno es una canción para el ser querido, así como la expresión de sufrimiento y despedida.

Tomando la clasificación de huaynos de Yaranga, parecería que hay huaynos cholos y mestizos en el Callejón de Huaylas, pero no huaynos indígenas: todos los huaynos tienen fugas, pocos de ellos están enteramente en quechua, y la mayoría habla de amor imperfecto. Los huaynos más viejos, anónimos como "Río Santa" serían del tipo cholo, y huaynos de los cuales el compositor es conocido del tipo mestizo. Compositores como Maguiña Chauca y Castillo Villanueva han compuesto un gran número de huaynos en los barrios y alrededores de Huaraz, así como huaynos de amor. Estos serían

huaynos mestizos porque tienen un título, están en español o en quechua y español, tienen fugas, y hablan de amor humano y profano.

El hecho de que la mayoría de los huaynos del Callejón de Huaylas sean de los tipos cholo y mestizo, puede explicarse por el hecho de que el área ha sido colonizada por españoles desde el comienzo de la conquista, a diferencia de otras áreas del Perú donde todavía se pueden encontrar huaynos indígenas. Los textos son a menudo en español o español y quechua, los pasos de baile han sido influenciados por la coreografía española, y las melodías pentatónicas tienen acompañamientos diatónicos.

César Vergara analizó 143 huaynos del sur y centro de Perú, para descubrir los valores expresados en ellos. Encontró que en los huaynos se expresan mayormente sentimientos negativos como conflictos, inseguridad, desconfianza, impotencia, etc., a menudo de manera indirecta. Los campesinos se encuentran en una posición marginal, debido a un sistema capitalista e individualista. Todas las cosas están predeterminadas y el hombre es un juguete del destino, incapaz de cambiar nada. La pasividad y la subordinación son las consecuencias de esta actitud fatalista y una condición necesaria para mantener las diferencias de clase. Sin embargo, no hay solución individual, porque el problema es estructural: la solución debe ser producto de la lucha política de los campesinos.

Vergara termina diciendo: "El huayno expresa la manera de pensar del campesino real, el producto de un proceso de aculturación."

Golte, Oetling y Degregori han hecho un interesante análisis de las canciones populares de los Andes como expresión de la ideología campesina.

Su investigación se basa en 342 canciones elegidas de entre más de 3.000. De éstos, la mayoría huaynos, 315 estaban en español o en español y quechua, y 27 en quechua. Como método de análisis compilaron campos asociativos: una serie de palabras que se producen en una determinada asociación y concatenación. Por ejemplo, el concepto más frecuentemente encontrado es "amor", que ocurre en 207 de las canciones. Se asocia 126 veces con "corazón", 117 veces con "sufrir", y 47 veces con "tierra".

Su hipótesis era que la repetición frecuente de campos asociativos resulta en la fijación de esos campos asociativos en las mentes de los individuos

que están expuestos a ellos. Al mismo tiempo son una forma de reaccionar a la realidad para ellos.

Sobre la base de lo anterior, se construyó el siguiente modelo:

- la utopía del pasado, la situación original o ideal: el amor y el lugar de nacimiento;
- el sufrimiento en el presente: destrucción de la situación original o ideal por personas o fuerzas impersonales;
- la evasión en el futuro, la solución: el olvido a través de la bebida, la despedida o muriendo.

Los análisis de Vergara y Golte/Oetling/Degregori difieren de los de Yaranga en que relacionan el contenido de los huaynos con la actual situación social, económica y política de los campesinos indios. Es por eso que voy a enumerar y analizar una serie de estrofas de huaynos del Callejón de Huaylas, utilizando la división tripartita de Golte, Oetling y Degregori. Después del título del huayno, se da la fuente: "en Chauca núm..." indica que el texto se encuentra en uno de los cancioneros editados por Santiago Maguiña Chauca, de Huaraz ("Cancionero Popular Folclórico Huaracino"); "cantado por ..." significa que la música fue grabada por mí y el texto comprobado con el intérprete.

El pasado está asociado con la situación ideal, el presente con el sufrimiento, y el futuro con la evasión.

El pasado

La situación ideal está representada por la tierra y el amor y el cuidado de los padres.

El terruño donde uno nació, se recuerda con cariño:
Soy Huaracino
Cholo ancashino
De la región noble
Del gran Atusparia.

Donde todos gozan
Lleno de alegría
Cantando y bailando
Alegres chuscadas.

Qué hermoso es mi tierra
Buena y generosa
Con sus cordilleras
Y su Río Santa.

("El Huaracino", in Chauca núm. 5)

(Atusparia fue el líder de una revuelta campesina que tuvo lugar en 1885)

y:

Yungay hermosura
Tierra tan querida
Por sus bellas mujeres
Y su Río Santa.

("Yungay hermosura", cantada por Eloy Cano)

Sin embargo, una persona a menudo tiene que abandonar el terruño, en busca de ganarse la vida.

Ay destino tan fatal
Me llevas tan lejos
Nunapa markallancho
Para ir a lugares desconocidos
Waqar purinapaq.
Llorando.

("Mi fatalidad", en Chauca núm. 6)

o:

Así sera suerte
De este peregrino
Andar de pueblo en pueblo
Sin ningún cariño.

(fuga "Hasta siempre", en Chauca núm. 7)

Los padres mueren, dejando a la persona huérfana, para valerse por sí mismo en un mundo hostil:

Manam mamaa kantsu
No tengo madre
Manam yayaa kantsu
No tengo padre
Mamaa yayaa kaqpis
La madre y el padre que tuve
Allpapa shonqunchoomi
Están abajo de la tierra
Intilla yayayoq
El sol tiene un padre
Killalla mamayoq
La luna tiene una madre
Qolloq shonqullaata
La soledad de mi corazón
Pipis ankupantsu.
Nadie se compadece.

("El Huerfano", sung by Rosita Avila)

y:

Yo no tengo padre
Yo no tengo madre
Yo soy huerfanito
Solito en el mundo.

("El Zorzalito", in Chauca núm. 7)

El amor y el matrimonio pueden ser una manera de encontrar la felicidad de nuevo:

Qampa nawiki noqapa nawii
Tus ojos y mis ojos
Kuyanakurmi qawapaanakun
Se miran porque se aman
Qampa chakiki noqapa chakii
Tus pies y mis pies
Musyanakurmi topanakun
Se tocan porque se conocen
Qampa shimiki noqapa shimii
Tu boca y mi boca
Kuyanakurmi mutsapaanakun
Se besan porque se aman
Qampa nawiki noqapa nawii
Tus ojos y mis ojos
Kuyanakurmi weellupaanakun.
Se acarician porque se aman.

(fuga "Si serán tus ojos", cantada por Rosita Avila)

La vida matrimonial está simbolizada por cuyes y pollos, preparados por una mujer para su marido:

Eesisi chinapa kariñu
Tal es el afecto de la mujer
Eesisi chinapa konsyensya
Tal es el afecto de la mujer
Akata niptii llushturkamun
Cuando pido cuye, ella lo escalda
Wallpata niptii pishtarkamun.
Cuando pido pollo, lo mata.

(fuga "Quisiera olvidarte", cantada por Eloy Cano)

El presente

Pronto, las personas o las fuerzas impersonales destruyen esta situación ideal, que lleva al sufrimiento. Los suegros pueden ser personas tan destructivas.

Keeta yarpakurkur
Si te recuerdas esto
Amari cholita
Ten cuidado, cholita
Keeta qonqarirkur
Si te olvidas de esto
Amari negrita.
Ten cuidado, negrita.
Suegrapa makinqa
Las manos de una suegra
Suegrapa makinmi
Son manos de una suegra

Kufiadupa chakinqa
Los pies de un suegro
Kufiadupa chakinmi.
Son los pies de un suegro.

(fuga "Mameekiwantsu pasanki", cantada por Rosita Avila)

("Cholita" y "negrita" son formas diminutas de "chola" y "negra", términos afectivos para las mujeres.)

o:

Pweediitsu pweediitsu
No puedo, no puedo
Suegraawan puniita pweediitsu
No puedo dormir con mi suegra
Suegrata suegrata
Mi suegra
Suegraaqa anaspa chupano asyaakun.
Huele como la cola de una mofeta.

(fuga "A los rayos de la luna", cantada por Eloy Cano)

y:

Quisiera tener mi carro
Como lo tiene el gobierno
Para llevar a mi suegra
A las puertas del infierno.

("Carrito de gobierno", compuesto por Ernesto Sánchez Fajardo)

EL amor se muere, y mujeres y hombres se traicionan:

Me dicen me cuentan
Que ya tienes otro dueño
Amalo pues como me has amado
Quiéralo pues como me has querido
Quidado con traicionarlo
Como a mi me has traicionado.

("Qué te pasa corazón?", cantada por Eloy Cano)

y:

En el telar del amor
Solo se teje el engaño.

("En el telar del amor", cantada por Martha Granados)

Ayer te vi
De nuevo quise quererte
De poco llego a hablarte
Se han terminado toditas mis esperanzas
Solamente cenizas nos quedan.

("Ayer te vi", cantada por "Hermanos del Ande")

Sopa de chochoca
Para tu marido
Caldo de gallina
Para tu querido.
Papa sancochada
Para tu marido
Huevito estrellado
Para tu querido.

(fuga "Sopa de chochoca", compuesto por Ernesto Sánchez Fajardo)

Y la conclusión es que es mejor no estar casado:

Yo no quiero ser casada
Ni tampoco ser velada
Porque los que son casados
Se alimentan de pesares.

("Canastita", in Chauca núm.5)

La posición marginal del individuo se explica por el destino, una fuerza impersonal que destruye la situación ideal.

Acaso por ser hombre
Tiene que sufrir tanto
Depende de ti mismo
Depende de tu suerte.

("Perla perlita", en Chauca núm. 6)

Para mi ya no hay consuelo
Para mi ya no hay alivio
Porque soy desgraciado
Todo pasa todo sucede.

Unos nacen con estrella
Yo he nacido sin ella
Tanto tanto es mi desgracia
Que ya pienso suicidarme

("Malvasina", en Chauca núm. 4)

Parte del destino es ser pobre:

Porque soy pobre me desprecias
No tengo dinero, no valgo nada
El mundo es ajeno tenlo presente
Mañana mas tarde ay nos veremos.

("Mi pobreza", cantada por Juan Calvo)

El rico vale por su dinero
El pobre vale por su amor.

("Huaracino Libertador", en Chauca núm. 4)

Si por pobre me desprecias
Veo que tienes razón
Amor pobre y leña verde
Arde cuando hay ocasión.

("Cordillera de los Andes", cantada por Fidencio Calvo)

pero:

Orgullos y vanidades
Nu duran eternidades
Aunque te vistes de seda
Siempre seremos iguales.

("Murallas quieren ponerme", cantada por Eloy Cano)

Para terminar con una nota optimista:

Corazón corazón
Qué te pasa pues corazón
Todo mal tiene remedio
Solo la muerte no tiene.

("Que te pasa corazón", cantada por Eloy Cano)

Tseetaku waqakushun
¿Vamos a llorar por esto?
Tseetakush llakikushun
¿Vamos a estar tristes por esto?
A pesar de nuestros pesares
A pesar de todos nuestros problemas
Tushukur wararishun.
Bailaremos hasta el amanecer.

(fuga "La sobradita", cantada por Eloy Cano)

El futuro

Hay varias maneras de encontrar el olvido: a través de beber, irse y morir.

Borrajas estoy buscando
Borrajas para borrar
Olivo estoy buscando
Olivo para olvidar.

("La piedra lisa", cantada por Eloy Cano)

(Esta estrofa se basa en la similitud del sonido: "borrajas"/"borrar" y "olivo"/"olvidar" . Sería interesante comprobar con los informantes si se considera que la borraja y la oliva causan el olvido.)

Quisiera olvidarte
Pero no he podido
Este amor maldito
Rendido me tiene.

("Quisiera olvidarte", cantada por Eloy Cano)

Haberte querido tanto
Hoy me encuentro aquí tomando
Bebiendo gota por gota
Sufrimiento que me has dado.

("Hay noches que me vuelvo loco", cantada por Eloy Cano)

Queridos amigos
Sirvame una copa
Quiero emborracharme
De angustia y pena.

("El borrachito", en Chauca núm. 4)

Al pie de un olivo verde
Dos amantes que se separan
Como el olivo es amargo
Amargo es separarse.

("Al pie de un olivo verde", cantada por Eloy Cano)

A despedirme he venido
Porque mañana me voy
Llorando estoy
Lo desgraciado que soy.

("Amapolita", cantada por Rosita Avila)

Hoy estoy aquí
Mañana ya no
Pasado mañana
Por donde estaré.

("Hoy estoy aquí", cantada por "Hermanos del Ande")

Entregar mi vida quisiera
A los filos de un cuchillo
A ver si de esa manera
Se acabará mi existencia.

("A los filos de un cuchillo", cantada por Eloy Cano)

o:

Meetan tsee kuchillo
Dónde está el cuchillo
Meetan tsee navaja
Dónde está la navaja
Kee kuyakoq shonqota
Para agujear
Traspasarinapaq.
Este corazón amoroso.

("Meetan tsee kuchillo", cantada por Eloy Cano)

Los huaynos del Callejón de Huaylas todos tienen fugas. No están directamente conectados a las estrofas de los huaynos, y una fuga puede ser utilizada para varios huaynos, aunque originalmente cada huayno tenía su propia fuga. A menudo están en quechua y llenos de significados secundarios. Por ejemplo:

Meechoomi wamra punun
¿Dónde duerme la chica?
Tseellata willaramee
Solo hazme saber
Kikillaanam yeekukushaq
Entraré
Llutskeepapis hariipapis.
Resbalando y deslizando.

(fuga ”Azucena linda flor”, cantada por Eloy Cano)

Keenoochoomi kuyanaki
Así es como es el amor
Keenoochoomi weellunaki
Así es como es el amor
Katriki hanancho kuyanaki
El amor está encima de tu cama
Wayiki qepancho weellunaki.
El amor está detrás de tu casa.

(fuga ”Meetan tsee kuchillo”, cantada por Eloy Cano)

Eesisi kuyeekuyaq
Te quiero tanto
Eesisi weelliikuyaq
Te quiero tanto
Biscocho kaptikeqa mikukurkullaqmanchi
Podría comerte como el pan
Chiklella kaptikeqa kachukurkullaqmanchi.
Podría masticarte como un chicle.

(fuga ”Picaflorcito”, cantada por Eloy Cano)

Así es, así ha de ser
Pásame la mano por aquí nomás
Si eres casada una sola vez
Si eres soltera cada vez nomás.

(fuga bien conocida)

A veces el significado de fugas es oscuro, como se puede ver en la fuga de "Río Santa", arriba, y éste:

Ay tsuraq tsuraq
Posiblemente, posiblemente
Pweedinki mantsuraq
Podrías
Rachakpa chankanta
Hacer jamón de
Hamunanki mantsuraq
La pata de una rana
Pweedinki mantsuraq
Podrías
Pweedinki mantsuraq

Podrías
Ukushpa millwanta
Hilan la lana
Putskanki mantsuraq
De un ratón.

(fuga "Piedrecita del camino", cantada por Rosita Avila)

(Puede ser dirigido a un fanfarrón, o indicar la incapacidad de cambiar las cosas.)

Las fugas a menudo tienen líneas más cortas y un ritmo más rápido:

Tseeta yarpakurkur
Recuérdate esto
Tseeta yarpakurkur
Recuérdate esto
Amari cholito
Quidado cholito
Qonqaramankitsu.
No me olvidarás.

(fuga "La cartomancia", cantada por Rosita Avila)

De las estrofas anteriores quedará claro que la nostalgia, el fatalismo y el deseo de encontrar el olvido son las emociones que ocurren más en los huaynos del Callejón de Huaylas. Esto puede estar directamente relacionado con la posición marginal de los indios y -en menor medida - los cholos.

Existen pocos huaynos de "protesta"; casi todas han sido compuesto por Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán; por ejemplo:

"Verdades que amargan"

Si reviviera Luis Pardo
Si reviviera Atusparia
No habría tantos abusos
Con la clase proletaria.

A las palabras del pobre
Nunca le dan las razones
Aunque la razón le sobre
Más pueden las opresiones.
Si uno aguanta es un bruto
Si no aguanta es un malo
Dale azote, dale palo
Esa es la suerte del cholo.

En qué lugares no han visto
Castigar con injusticia
Dar libertad al culpable
Y al inocente la carcel.

Al que roba cuatro reales
La justicia lo estrangula
Pero al que roba millones
La justicia más lo adula.

(Fuga)

En este mundo de vivos
El vivo vive del zonzo
El zonzo de su trabajo
Y el diablo de sus maldades

y:

La pobreza para unos
Es riqueza y felicidad
La pobreza para otros
Es desgracia y fatalidad.

Estos dos grandes dilemas
Nos induce a pensar
Usted de juez ha de saber
Establecer la verdad.

Por pobreza se cosechan
Enfermedades y olvidos
Humillaciones y desprecios
Explotaciones y castigos.

Por pobreza hay mendigos
Asaltantes y asesinos
Erupción de corrupciones
Y retrasos en los pueblos.

Si la pobreza es riqueza
Por qué el pobre sufre tanto
Por qué tan sólo para el son
Hechas las tétricas prisiones

Si pobreza es riqueza
Por qué el pobre jamás goza
De tan lujosas mansiones
Y de lujosos aviones.

(Fuga)

La pobreza siempre fue
Es y será para el pobre
El pobre se ha de morir
Y la pobreza ha de seguir.

Viendo el hecho de que existen tan pocos huaynos de protesta, es tentador concluir, como lo hizo Golte/Oetling/Degregrori, que el amor y el sufrimiento son las asociaciones más fuertes en casi todas las canciones. Debido a este modelo de pensamiento, el individuo es incapaz de percibir las fuerzas a su alrededor que determinan su condición social. La mayoría de los sentimientos es negativa, indicando la posición marginal en la que se encuentran los campesinos, y las soluciones que se ofrecen son solo evasivas, una huida de la realidad.

Los huaynos son el patrimonio cultural de los indios y cholos del Callejón de Huaylas, más que de los mestizos. Son una expresión de la ideología campesina, una forma de reaccionar a la realidad, mirando hacia atrás al pasado ideal, reflexionando sobre el presente difícil, o tratando de olvidar el futuro. Las relaciones fundamentales, como entre hombre y mujer, hombre y animal, hombre y comida, y muerte y vida, se expresan en los huaynos.

La popularidad del huayno confirma la tesis de Lomax (1971:133) de que un estilo de canto favorecido refleja y refuerza el tipo de comportamiento esencial para sus principales esfuerzos de subsistencia y para sus instituciones sociales centrales y controladoras.

2.5: Los bailes

Al igual que la música, los bailes pueden dividirse en géneros vernáculos, criollos e internacionales. También pueden ser clasificados como religiosos y seculares: la mayoría de los bailes grupales son religiosos ("danzas"), mientras que los bailes seculares ("bailes") son bailes en pareja, (ver tabla 2) Como se menciona en el capítulo 2.4, el huayno es también un baile en pareja, popular en todo el Perú. Su coreografía ha sido ampliamente descrita por Roel y relacionada con las clases sociales de Cuzco (1959:137-147). El huayno del Callejón de Huaylas se describe a continuación, como uno de los tipos vernáculos. Las danzas grupales tradicionales son realizadas principalmente por campesinos indios en un contexto religioso dentro y alrededor de la iglesia durante las fiestas patronales. Los bailes de pareja se bailan en un contexto más secular en casas particulares, salas de baile o en la plaza.

Los huaynos son bailados tanto por indios como por mestizos, mientras que los valses, marineras, cumbias, etc. son bailados principalmente por mestizos. Tanto danzas como bailes muestran rasgos precolombinos, occidentales y africanos.

Según Béhague (1973:188, 193), muchas danzas folclóricas seculares de América Latina se originaron en la península ibérica. Si bien han sufrido cambios considerables, los rasgos coreográficos de gran parte del baile folclórico español, como el zapateo, siguen siendo significativos en bailes como el huayno. En cuanto a las danzas folclóricas religiosas, continúa diciendo que muchas danzas indígenas de los indios quechuas se han convertido en tradicionales para celebrar fiestas religiosas católicas, así como sus propios rituales.

Los españoles trajeron sus bailes sociales con ellos: danzas de la corte como la "allemande", "pavane" y "gavotte", y danzas populares como el "bolero", la "jota" y bailes flamencos. A mediados del siglo XIX los tipos de danza ibérica se complementaron con la polca bohemia en tiempo de2/4 y el vals vienés en tiempo de 3/4. (Schreiner, 1982:247-249,261)

"Danza" es definida por Louis Hieb (1974:225) como "ese fenómeno multidimensional que incluye no solo el movimiento modelado en el espacio, sino también como significativo el uso del color y el sonido, el papel social y ritual de los participantes, el significado social y religioso de la

danza según lo entienden las propias personas, el lugar de una danza en una secuencia o ciclo de actividades rituales, y la relación de esta actividad simbólica con otros sistemas de símbolos."

2.5.1: Danzas vernáculas

El huayno y el pasacalle secular, y la danza religiosa pertenecen al género vernáculo.

La gente baila huaynos en todo tipo de instrumentos, desde la caja & roncadora hasta la banda, en todo tipo de ocasiones: en las casas en cumpleaños, bautizos y bodas, en cantinas y salones de baile con motivo de fiestas patronales, y en las calles durante el carnaval y las fiestas nacionales. Es bailado por campesinos indios y mestizos por igual, aunque cada uno tiene un estilo algo diferente. Rasgos coreográficos como el uso de pañuelos, zapatear (especialmente en la fuga) y levantar faldas, muestran la medida en que el huayno ha sido influenciado por las danzas españolas.

El pasacalle, generalmente pentatónico y en tiempo 2/4 con un fuerte acento en el primer tiempo, se toca al llegar y salir. Por ejemplo, durante las fiestas patronales los patrocinadores de una banda salen de la plaza para ir a sus casas bailando un pasacalle: saltan de un pie sobre el otro al ritmo de la música, sosteniéndose unos a otros por los hombros y levantando una pierna, balanceándolo de lado a lado desde la rodilla.

Las danzas grupales tradicionales son diferentes de las otras danzas vernáculas como el huayno y el pasacalle en que se bailan en un contexto religioso, dentro y alrededor de la iglesia, con música específicamente destinada a saludar, honrar y despedirse de la Santa o Virgen. Sin embargo, tan pronto como los danzantes están fuera del contexto religioso, p. ej., cuando termina la procesión, bailan huaynos en la calle, en cantinas o en las casas de los mayordomos.

Mientras que el huayno es un baile de pareja, el pasacalle y las diversas danzas son bailadas por grupos de personas. El huayno también puede haber sido una danza colectiva en tiempos precolombinos, pero ha sido influenciado por las danzas de pareja europeas. Según Arguedas (1977:27), esto también sucedió con las huaylas del Valle del Mantaro, que

originalmente era una danza de cosecha que se convirtió en una danza de carnaval y más tarde en una danza popular. Al igual que el huayno, el huaylas dejó de ser un género regional y se convirtió en parte del patrimonio cultural nacional. Así, las danzas vernáculas no siguieron todas la misma evolución: algunas se convirtieron en danzas de pareja, mientras que otras permanecieron como danzas colectivas.

Ahora se describirán varios grupos de danza tradicional. Muchos de ellos pueden ser vistos en la presentación de diapositivas y en la película de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz. (ver Apéndice 1)

Estos grupos tienen sus propios trajes, pasos de baile y acompañamiento musical. Los observé en varias ocasiones, principalmente durante las fiestas patronales. Por ejemplo, en 1981 presencié seis grupos de Shaqshas en la octava de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz: cuatro de aldeas vecinas, una de una aldea cerca de Caraz, y una (que se llama "Hijos de Carhuaz") de Paramonga en la costa del Pacífico.

Un grupo de Shaqshas de Cayasbamba/Caraz estuvo presente en la fiesta de Santa Rosa de Lima en Yungay, un grupo de Chuchín cerca de Matacoto en la fiesta de San Juan Bautista en Matacoto/Yungay, y un grupo de Carhuan/ Yungay en la fiesta de la Virgen de Lourdes en Huanchuy /Yungay.

En 1981 se observaron cuatro grupos de Huanquillas: dos en la octava de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz, uno en la fiesta del Niño Ángel de Huauya/Caraz, y uno en la fiesta de San Juan Bautista en Matacoto/Yungay.

Los Antihuanquillas solo se observaron en la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz; en 1981, había tres grupos, todos de aldeas vecinas. Atahuallpas fueron observados en la fiesta de Nuestro Señor de La Soledad de Huaraz (tres grupos), la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz (tres grupos, uno de ellos de Paramonga), una en la fiesta de Santa Eduvigis de Tumpa/Yungay y otra en la fiesta de Santa Ana de Coyllur/Huaraz. Muchos otros grupos, como los Shaqapas, los Negritos, los Mozos, los Caballeros de Huari, etc. fueron vistos solo una vez.

Los danzantes de Shaqsha

Esta danza es realizada por ocho a doce hombres - uno o dos de ellos jóvenes - vestidos con blusas, pantalones, gorras o coronas blancas, rosas o azules. Estos últimos tienen pequeños espejos y un penacho de tres plumas de colores unidas en la parte delantera, y cintas en la parte posterior; el pelo negro largo se cose en el borde de los gorros. Cruzados sobre sus pechos llevan cintas blancas y rojas, los colores de la bandera peruana. Atados alrededor de sus pantorrillas, los danzantes usan pedazos de tela con cáscaras de frutas secas ("shaqapas") cosidas en ellos, que vibran cuando pisan fuerte con sus pies o sacuden sus piernas. El nombre del grupo de danza es probablemente una onomatopeya basada en el sonido de las cáscaras. En sus manos llevan látigos cortos. Algunos de ellos, por lo general los líderes, usan máscaras hechas de malla de metal, que muestran una cara rosa con ojos azules y un bigote negro y/ o barba. El líder se llama "campero"; dirige a los danzantes e indica los cambios en el movimiento ("mudanzas"). Dos delanteros guían las filas de danzantes que tejen figuras, bailan en círculo o saltan realizando ejercicios vigorosos, como saltar con los pies enganchados en los látigos y saltando uno sobre el otro. Durante la procesión, caminan hacia atrás con los brazos cruzados en el pecho, inclinándose ante la imagen. Un auqui, generalmente vestido con una chaqueta roja con una cruz blanca en la espalda, abre el camino, armado con un látigo. La música consiste en uno o dos chiskas, uno o dos tinyas y uno o dos violines. Los músicos tocan música religiosa en la iglesia: saludando al santo patrón con una "adoración", durante la procesión, y despidiéndose de la imagen con una "despedida". Después, tocan huaynos y los danzantes invitan a las espectadoras a bailar.

Este tipo de grupo fue observado en Yungay, Huanchuy /Yungay, Matacoto/ Yungay, Cumpajhuara/Caraz y Carhuaz, durante las fiestas patronales.

(ver fotografías núm. 63-71)

[**ejemplo musical núm. 17**]

Los danzantes de Shaqapa

Este es un grupo de doce hombres, vestidos con camisas y pantalones blancos, con sombreros de paja blanca con el ala en frente sostenida por un pequeño espejo y un penacho de plumas de colores, y cintas en la parte posterior. Atados alrededor de sus piernas llevan shaqapas. Dos bandas adornadas con espejos pequeños, monedas y otros adornos pequeños cruzan sus pechos. Su forma de bailar se parece a la de los danzantes Shaqsha, aunque hay menos saltos. Un auqui los acompaña, así como un grupo de músicos tocando chiska, tinya y uno o dos violines.

Este tipo de grupo se observó solo en Carhuaz, durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia.

(fotografía núm. 61)

[**ejemplo musical núm. 16**]

Los danzantes de Huanquilla

Este tipo de baile es realizado por un grupo de ocho hasta veinte hombres, vestidos con camisas blancas, pantalones blancos o azules oscuros con una banda alrededor de la cintura y chalecos azul oscuro. Llevan tocados coloridos adornados con pequeños espejos y largas plumas de pavo real por todo el borde superior. Bufandas de seda de colores alegres unidas con pequeños espejos y cintas cuelgan por la espalda. Llevan espadas de metal o palos de madera y broqueles, y participan en peleas simuladas. Sobre sus pantalones se adjuntan piezas de tela con cascabeles de metal. Algunos de ellos llevan máscaras rosas, con ojos azules y bigote negro y/o barba. Están acompañados por uno o más músicos tocando caja & huanquilla. Uno o dos auquis con látigos completan el grupo, abriendo el camino y haciendo bromas. Los auquis de algunos grupos Huanquilla están vestidos con trajes oscuros, y usan gorros adornados y máscaras de cuero oscuro con barbas blancas, por lo que también se les llama "chiwa sapra" que significa "barba de cabra" en quechua; una momia de un pequeño roedor ("comadreja", o 'hueehuash" en quechua) cuelga de una cuerda en su espalda.

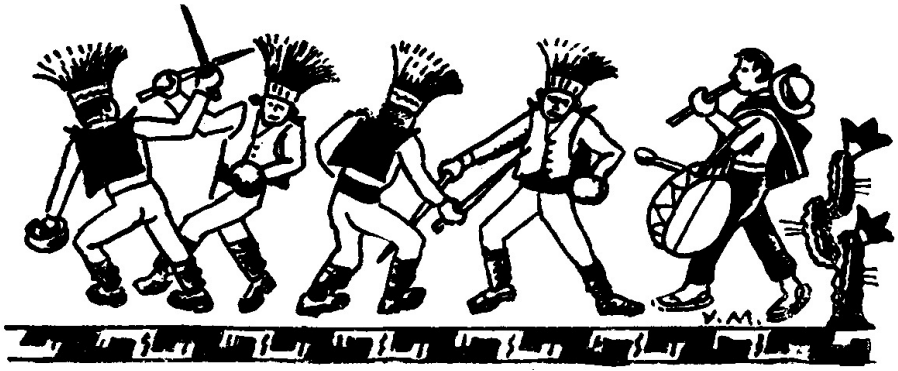
Este tipo de grupo se observó en varios lugares del Callejón de Huaylas, como Matacoto/Yungay, Huauya/Caraz y Carhuaz, durante las fiestas patronales. (fotografía núm. 62)

[**ejemplo musical núm. 6**]

Drawings: Victor Milla/Caraz

Shaqapas

Pallas



Huanquillas

Los danzantes de Huara

Este grupo consta de doce hombres vestidos con pantalones oscuros y chalecos y camisas blancas, con una manta oscura doblada que cuelga sobre su hombro izquierdo. Llevan sombreros blancos con plumas y cintas, el borde frontal sostenido por un pequeño espejo. Los danzantes llevan un broquel y un palo y tienen cascabeles de metal unidas a sus piernas inferiores. Dos auquis los acompañan, así como dos músicos tocando la caja & rayán.

Este tipo de grupo proviene de Pueblo Libre, y solo se observó en Cumpajhuara/Caraz durante la fiesta de San Pedro.

Los danzantes de Mozo

Este grupo consta de doce hombres vestidos con camisas claras, una estrecha banda roja y blanca en el pecho y pantalones blancos. Los danzantes llevan sombreros negros con un penacho de tres plumas de colores y un espejo en la espalda y llevan una espada de metal y un pequeño escudo redondo de metal. Bajo sus pantalones, dos cascabeles de metal están adjuntados con una cuerda. Algunos de ellos llevan máscaras rosas con ojos azules y bigote negro y/o barba. Están acompañados por un arpa y un violín.

Este tipo de grupo fue observado solo una vez, en Tocash/Caraz, durante el fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe. (ejemplo musical núm. 20)

Los danzantes Antihuanquilla

Estos grupos constan de doce a dieciséis hombres vestidos con camisas blancas o de colores claros, pantalones y un pequeño poncho. Llevan tocados de tres esquinas hechos de cartón, pegados con imágenes de santos, cruces, etc. Plumas de colores se unen al tocado, y mechones de pelo negro se unen al borde inferior. Algunos danzantes usan gafas de sol. En una mano llevan palos de ritmo con cascabeles de metal, cintas y flores de papel en la parte superior, y en la otra mano un pequeño escudo de metal que chocan contra el palo de ritmo para subrayar los pasos de danza. Alrededor de sus piernas inferiores, pero escondidos debajo de sus pantalones, usan pedazos de tela con shaqapas. Un campero y dos delanteros son sus líderes, y son

acompañados por músicos tocando un arpa, uno o más violines, y a veces una trompeta con sordina.

Estos grupos fueron observados solo en Carhuaz, durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia. (fotografía núm. 59)

[**ejemplo musical núm. 22**]

Las Palas, o Ñustas

Durante la época inca, las mujeres casadas de sangre real eran llamadas "Pallas" y las princesas reales solteras "Ñustas". Son los únicos grupos de danza tradicional del Callejón de Huaylas en los que participan mujeres. Se han observado dos tipos de Pallas, una durante la fiesta de Santa Rosa de Lima en Yungay, y la otra durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia en Carhuaz.

El primer grupo consiste en mujeres jóvenes vestidas con ropa de domingo (blusas, múltiples capas de faldas coloridas y sombreros de paja blancos), con pañuelos de colores colgando de sus hombros o atadas sobre sus cabezas. Llevan bastones de ritmo con cascabeles de metal, cintas y flores de papel en la parte superior, y están acompañadas por uno o más músicos tocando caja & rayán. (ejemplo musical núm. 5)

El segundo grupo está formado por mujeres jóvenes vestidas de blanco, acompañando a la "capitana". Llevan coronas y joyas hechas de perlas, y sus corpiños están cubiertos con pequeños espejos, monedas y pequeñas piezas de joyería.

Llevan bastones de ritmo con cascabeles de metal, cintas y flores de papel en la parte superior. La capitana usa guantes blancos y lleva una sombrilla y un "ramo" hecho de gasa blanca. Su tocado es más elaborado que el de sus Ñustas, y bandas rojas y blancas a las que se clava dinero se cruzan sobre su pecho. Un hombre llamado Rumi Ñawi, por el comandante en jefe de Atahuallpa, las acompaña. En la iglesia y durante la procesión cantan

canciones religiosas, acompañadas de un arpa, dos violines, una trompeta con sordina y dos saxofones. En la plaza, se tocan huaynos.[2]

[**ejemplo musical núm. 23**]

Los danzantes de Cahuallu

Este es un grupo de cuatro a siete niños y hombres, vestidos con trajes oscuros y camisas blancas. Llevan sombreros oscuros con plumas y un pequeño espejo que sostiene el borde delantero, y cintas en la parte posterior. Algunos miembros del grupo usan gafas de sol. Alrededor de la cintura llevan marcos de madera cubiertos de tela y con cabeza de caballo, imitando a los jinetes españoles. ("cahuallu" es la palabra quechua para caballo, derivada del "caballo" español). Llevan espadas en sus manos y están acompañados por un violinista.

Se observaron danzantes de Cahuallu en Huaylas durante el fiesta de Santa Isabel en 1980 (no participaron en 1981), y en Carhuaz durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia.

[2] Vienrich describe una danza llamada "de los incas": en ella participan el Inca con Pallas, Ñustas, Pizarro, y un anciano con una máscara de cuero y una barba blanca, (véase d'Harcourt, 1925:105-107) Los d'Harcourts confirman la existencia de este tipo de danza en el momento de su investigación. En el Callejón de Huaylas hay una serie de grupos de baile que retratan la derrota del Inca; la mayoría de ellos tienen un auqui enmascarado con ellos.

Los Caballeros de Huari

Este grupo está formado por siete hombres vestidos con trajes oscuros con camisas blancas, corbatas, guantes blancos, fajas blancas y pañuelos blancos. Sobre sus trajes llevan rebozos blancos, coloreados o florecidos. Su tocado consiste en un sombrero de paja blanco, y un pequeño espejo que sostiene el borde frontal. Una cinta ancha y un marco con flores artificiales adornan aún más los sombreros. Máscaras rosas con ojos azules y bigote negro y/o barba cubren sus rostros. Debajo de polainas de terciopelo bordados, usan cascabeles de metal cosidas en pedazos de tela. Su elegancia es realzada por pequeños látigos que todos ellos llevan. Dos músicos tocando caja y pincullo los acompañan.

[**ejemplo musical núm. 8**]

Provienen de Huari, un pueblo del Callejón de Conchucos al este del Callejón de Huaylas, y solo se han observado en la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia en Carhuaz, en la que participaron por tercera vez en 1981.

The Chapetones

Menos elegante que los Caballeros de Huari, este grupo de seis hombres está vestido con trajes oscuros, camisas blancas y corbatas. Un sombrero oscuro con un pequeño espejo y un penacho de plumas de colores en la parte delantera y cintas en la parte posterior cubre sus cabezas. Llevan pañuelos de colores en sus manos, y llevan máscaras de color rosa de malla metálica, con ojos azules y un bigote negro y/o barba. Bailan elegantemente en un círculo alrededor de un violinista. (El nombre "Chapetones" designa criollos, españoles ricos nacidos en el Nuevo Mundo).

Este tipo de grupo se observó en Huaylas, durante la fiesta de Santa Isabel en 1980; en 1981, no hubo Chapetones.

Los Capitanes

Estos grupos fueron observados solo en Tumpa/Yungay durante la fiesta de Santa Eduvigis y consisten de ocho a diez hombres vestidos con camisas blancas con baberos adornados con espejos, monedas y joyas, o dos cintas bordadas y adornadas cruzadas sobre sus pechos, pantalones oscuros y sombreros oscuros adornados con coronas de flores de papel. Llevan un bastón de madera y montan a caballo. Los grupos de Capitanes de los distintos barrios de Tumpa están acompañados por dos chiskas y dos tinyas, que tocan música especial para Capitanes, así como pasacalles y música religiosa (adoración). Uno o dos auquis vestidos con chaquetas rojas o azules con una cruz blanca en la espalda, y a veces con una gorra militar, están con ellos.

(fotografías núm. 99, 101-103)

[**ejemplo musical núm. 11**]

Los Negritos

Este grupo de diez hombres baila al son de un arpa, dos violines, un clarinete y una trompeta con sordina. La música es la misma durante la procesión y en un contexto más secular. Su nombre, "Negritos", puede ser una referencia a los esclavos africanos que fueron traídos al Perú para trabajar en las plantaciones de azúcar. Están vestidos con camisas blancas con puños hechos de cintas de colores y chalecos y pantalones negros bordados. Llevan máscaras de cuero negro y sombreros de paja blancos adornados con flores de papel y cintas. Pañuelos coloridos cuelgan de sus hombros. En sus manos llevan un pequeño látigo con una pequeña campanilla de metal pegada en un extremo, que agitan al ritmo de la música. El auqui, vestido de negro, tiene la cabeza de un toro negro. Baila en el medio, dirige el grupo y abre el camino.

Los negritos fueron observados solo en Carhuaz, durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia.

[**ejemplo musical núm. 24**]

Los Cuzqueños

Este tipo de grupo, formado por cuatro hombres jóvenes, cuatro mujeres jóvenes y tres auquis, es probablemente de origen reciente. Los danzantes se visten con coloridos trajes de Cuzco: las chicas usan los típicos sombreros planos y los chicos gorros tejados. Todos llevan sandalias y hondas trenzadas (huaracas), con las que tejen intrincados patrones al bailar. Los auquis están vestidos con harapos y máscaras de cuero oscuro y recogen dinero en latas. Los acompañan músicos que tocan un arpa, dos violines, una tinya, un saxofón alto y una trompeta con sordina.

Fueron observados durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia, en Carhuaz.

[**ejemplo musical núm. 25**]

Los Incaicos

Se trata de grupos de seis a diez escolares vestidos con un disfraz diferente cada año, que participan en la fiesta de Santa Isabel de Huaylas. En 1981 se vistieron con trajes de tipo Cuzco y fueron acompañados por un arpa, un violín, y a veces una mandolina o un acordeón. Llevan hondas trenzadas que suenan como látigos. Participan en las procesiones así como en un concurso, representando eventos de la época de la conquista, como el asesinato del último Inca Atahuallpa por Francisco Pizarro, o la vida de Inés Huaylas Yupanqui, media hermana de Atahuallpa, que se convirtió en la esposa de Pizarro. Además, cantan y bailan huaynos describiendo la belleza de Huaylas y el Callejón de Huaylas y expresando su apego a la patria. La música tocada y las canciones cantadas por los Incaicos durante las procesiones son diferentes de las del concurso.

(fotografías núm. 106, 107)

[**ejemplo musical núm. 21**]

Los Atahuallpas

Este tipo de grupo consiste de doce a veinticuatro hombres, vestidos como indios norteamericanos: flecos a lo largo de las costuras de sus camisas y pantalones, un taparrabos bordado sobre sus pantalones, tocados de plumas, y collares. Algunos de ellos llevan escudos de metal pintado y lanzas o hachas. También se llaman a sí mismos "Comanches", "Pieles Rojas" o "Aguarunas" (por una tribu indígena de la región amazónica del Perú). El nombre de un grupo de Atahuallpas de Carhuaz es "Hijos del Sol", un nombre dado al Inca. Hay un líder llamado "poderoso", que indica cambios en el movimiento golpeando su escudo con su lanza. Un par de auquis abren el camino y piden dinero a los espectadores, agitando sus latas. En un caso, un auqui estaba vestido como una mujer, con una muñeca en una tela de transporte ("lliklla") en la espalda, y llevando una cesta. Una o más mujeres jóvenes participan en algunos de estos grupos. A intervalos, los danzantes cantan sobre el Inca Atahuallpa y cómo fue traicionado por Pizarro y sus hombres. Están acompañados por uno o más violines, uno o más tambores tenor, y a veces una mandolina.

La música, las canciones y las danzas de los Atahuallpas son bastante diferentes de los que generalmente se observan en el Callejón de Huaylas. Son un fenómeno relativamente nuevo en la zona, tal vez debido a que la gente de la colonia Carhuaz en el pueblo costero de Paramonga vio películas de vaqueros e indios y comenzó a realizar este tipo de drama, como una imitación y tal vez incluso desde un sentido de pan-amerindianismo.

Se observaron Atahuallpas durante las fiestas patronales de Huaraz (Nuestro Señor de La Soledad) y de Carhuaz (Nuestra Señora de la Misericordia), (fotografías núm. 60, 97)

[**ejemplo musical núm. 18**]

Los grupos de danza tradicional se observan generalmente en eventos religiosos como fiestas patronales. Al llegar saludan al santo patrón en la iglesia, luego participan en la procesión que acompaña a la litera de la imagen, y finalmente se despiden del santo patrón.

La música y la danza en este momento es religiosa, y claramente diferente de la música y la danza que se puede observar en otros momentos. Las melodías son casi todas pentatónicas (con la excepción de la música de danza de los Negritos que es diatónica) y rítmicamente simples. Consisten en un motivo corto que se repite ad libitum.

Los danzantes suelen proceder de la misma aldea o pueblo, mientras que los músicos provienen del mismo lugar que los danzantes o son contratados por separado para acompañar a los grupos de danza, como un grupo existente o reunidos para la ocasión por uno de los músicos o el patrocinador.

Los grupos actúan de forma gratuita, por devoción al santo patrón; son alojados y alimentados por patrocinadores durante la duración de la fiesta.

Parece que las danzas tradicionales están en declive: muchos de los grupos mencionados anteriormente se han observado solo una vez, y otros - mencionados en la literatura y por informantes - no han sido observados en absoluto por mí.

Aquí termina la descripción de los grupos de danza tradicional; ahora se harán algunas observaciones analíticas.

Muchos de los grupos de danza tradicionales están acompañados por auquis (también llamados "negros" o "abra-cancha") que llevan látigos y abren el camino , piden bebida o dinero, y generalmente juegan un papel payaso, molestando a los espectadores y a veces haciendo gestos obscenos. Los auquis de algunos grupos de Huanquilla llevan un roedor desecado en la espalda, que puede ser de origen precolombino ya que el cronista Cobo describe una danza llamada "guacones" bailada por hombres enmascarados que llevan un animal salvaje muerto o momificado. (ver Pietschmann, 1936:xxvii) La diadema y el penacho de plumas de colores utilizados por muchos grupos se asemejan a los "llauto" y "maskapaiche" usados por los incas como un símbolo de su dignidad imperial. El uso de máscaras es un rasgo precolombino y español, mencionado por cronistas como Garcilaso y Cobo. Los objetos modernos, como las sombrillas y las gafas de sol, están destinados a dar prestigio a los danzantes.

Los grupos que hacen mucho ruido "idiofónico", usando sonajeros, cascabeles, espadas y escudos, como los Shaqshas, los Huanquillas y los Mozos, representan las batallas que se libran contra los españoles, y a

menudo se burlan de ellos. En contraste con estas danzas más beligerantes, los Antihuanquillas y los Pallas están bastante sometidos. Los Caballeros de Huari y los Chapetones representan elegantes españoles coloniales, mientras que los Negritos representan esclavos africanos. Grupos como los Cuzqueños, los Incaicos y los Atahuallpas parecen ser de origen reciente. Su forma de bailar, basada en la de otros grupos indios como los de Cuzco y Norteamérica, es diferente a la de los otros grupos del Callejón de Huaylas. Esto puede indicar una búsqueda de identidad y un rechazo de la cultura urbana dominante, en algún tipo de drama folclórico ritual que también refuerza la organización social. Smith (1975:85-95) escribe sobre los "Coyas", un grupo similar a los Atahuallpas que presenta un drama popular sobre la captura, rescate, traición y muerte del Inca Atahuallpa. Según Smith, este fenómeno parecería indicar un contramovimiento ideológico del movimiento exclusivo general de indios a mestizos. En su artículo "La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena" (1973) Nathan Wachtel da ejemplos de los Andes ("La muerte de Atahuallpa"), que compara con ejemplos de Guatemala ("Danza de la Conquista") y de México ("Danza de la Gran Conquista" y "Danza de las Plumas"). Concluye que la conquista se revive en el folclore indio, que conserva la memoria de las reacciones de los indios a la conquista, aunque no siempre históricamente correcta, y con el mensaje no siempre percibido como tal por los indios actuales. La memoria colectiva preserva y transmite la memoria del pasado.

Los grupos de danza tradicional representan las principales épocas en la historia del Callejón de Huaylas: grupos como las Ñustas, los Incaicos y los Atahuallpas son un recordatorio de la época precolombina, grupos como los Shaqshas y los Huanquillas representan batallas libradas contra los españoles durante la Conquista, y grupos como los Caballeros de Huari y los Negritos son un recordatorio de la época colonial. El hecho de que los españoles no estén representados en muchos de los grupos de danza puede indicar un deseo de volver a la época precolombina y olvidarse del tiempo después de la conquista.

2.5.2: Bailes criollos

El vals - peruano - y la marinera son bailes criollos, de origen europeo. Son bailados por la gente de Lima y otros pueblos costeros, y han sido adoptados/adaptados por los cholos y mestizos del Callejón de Huaylas, donde han recibido el adjetivo "montañero" y se les llama "vals serrano" y "marinera serrana".

El vals en tiempo de 3/4 se baila más como un fox-trot lento que el vals vienés remolino conocido por los europeos. La marinera en tiempo de 6/8 es un baile de cortejo intrincada y elegante acompañada de guitarra, cajón, acordeón y aplausos por los espectadores. Es la variante peruana de la "cueca" chilena. Después de la guerra con Chile (1879-1883) se le dio el nombre de "marinera" en honor a la marina peruana. La marinera es ahora el baile nacional del Perú, con una variante costera ("marinera costera"), de la sierra ("marinera serrana"), y de lima ("marinera limeña"). Las mujeres llevan vestidos largos con pañuelos y tienen flores en el pelo. Los hombres llevan trajes, sombreros, un poncho y botas. Ambos llevan un pañuelo en sus manos. La primera parte de la marinera representa el encuentro entre macho y hembra, después de lo cual comienza la marinera real, un provocador juego de atracción y rechazo. La última parte de la marinera es la fuga, que representa la aceptación del macho por la hembra.

La marinera es muy popular entre los mestizos del Callejón de Huaylas: hay una escuela de marinera en Huaraz, cuyos alumnos se presentan en concursos en Huaraz y otros pueblos, o en corridas de toros como la que tuvo lugar durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz.

2.5.3: Bailes internacionales

En el Callejón de Huaylas, estos son de la variedad "tropical"; especialmente la cumbia es popular entre los mestizos urbanos. Las influencias africanas y europeas son notables en este género que se originó en Colombia. Al igual que la marinera, es un baile de pareja, pero no tan elegante. Una mezcla de cumbia y huayno, llamada "huayno-cumbia" o "chicha", es ahora popular entre la generación más joven de migrantes en Lima. Es el resultado de un proceso de mestizaje, posiblemente facilitado por el hecho de que ambos están en 2/4 de tiempo.

2.5.4: Danzas folclóricas

Aparte de los grupos de danza tradicional y los bailes tradicionales o modernos en pareja, se debe distinguir una cuarta categoría de danza: la de los grupos de danza orientados a la actuación o grupos de danza folclórica. Son adaptaciones folclóricas de las danzas vernáculas, generalmente realizadas en el escenario. (véase también el capítulo 4.2.3.4)

A esta categoría pertenecen las "Pallas de Corongo", el "Llampa de Huaylas", el "Arte Katzua", y el "Grupo Folklórico Ancash".

— Las "Pallas de Corongo", originarias de la ciudad de Corongo en el norte del departamento de Ancash, son mujeres jóvenes que llevan vestidos elaborados, acompañadas por un par de tocadores de caja & roncadora. Llevan grandes tocados de plumas de colores con espejos y cintas en la espalda; sus vestidos están hechos de terciopelo bordado con mangas de encaje anchas que acentúan los movimientos de remolino que hacen. Se presentaron durante un desfile de danzas folclóricas de Ancash, en Huaraz, con motivo de la visita del embajador inglés a Caraz, junto con el "Llampa de Huaylas".

— El "Llampa de Huaylas" es un grupo de escolares de Caraz dirigido por el folclorista José Mallca. Mallca es "procurador indígena" o "waranqayoq" de la parroquia de San Ildefonso de Caraz, algún tipo de intermediario entre la ciudad mestiza y el campo indio. Él juega un papel importante durante el Corpus Christi, sabe mucho sobre las costumbres indias en la zona, y posee ropa auténtica y objetos utilizados en ceremonias religiosas. Músicos

tocando violín, chiskas y tinyas acompañan a este grupo. Una de las danzas es la "qollur danza" que representa el primero de Enero, cuando se cambian las autoridades indígenas (alcalde pedáneo y su varayoq).

— El grupo "Arte Katzua" está formado por jóvenes de Huaraz. Fueron vistos durante una actuación en el estadio de Caraz, y en una corrida de toros durante la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia en Carhuaz, donde bailaron un pasacalle y danzas folclóricas, con la música de la "Banda Juventud Carhuaz" y un tocadiscos.

— El "Grupo Folklórico Ancash", de la Escuela Regional de Educación Artística (EREA) en Huaraz, fue visto realizando varios tipos de danzas tradicionales de una manera estilizada en el desfile de danzas folclóricas de Ancash, en Huaraz. Fueron acompañados por "Melodías Andinas" que consta de un arpa, tres violines y dos quenas.

Como en el caso de los instrumentos y el repertorio, las danzas están estrechamente relacionadas con los grupos socioculturales del Callejón de Huaylas. (véas tabla 4)

Las danzas vernáculas religiosas son interpretadas exclusivamente por indios rurales, acompañados de flautas y tambores, violín, arpa y un aerófono de banda ocasional.

Las danzas vernáculas seculares son bailadas principalmente por campesinos indios y cholos, a menudo en un contexto religioso, acompañados de instrumentos tradicionales, orquestas de cuerdas y bandas. Los bailes criollos e internacionales son géneros mestizos generalmente interpretados en un contexto secular y urbano, con el acompañamiento de orquestas y bandas tropicales.

Las danzas folclóricas son interpretadas por cholos o mestizos, acompañados por los instrumentos más tradicionales. Aunque supuestamente son las mismas que las danzas vernáculas, una diferencia importante radica en el hecho de que se interpretan ante un público que paga, en un contexto urbano y secular.

2.6: Conclusiones

La tabla 4 resume la información anterior, mostrando cómo la música y la danza del Callejón de Huaylas están relacionadas con los principales grupos socioculturales.

De este esquema se puede observar que instrumentos tradicionales como las flautas y tambores, así como el violín y el arpa, fabricados en el Callejón de Huaylas, son utilizados por los campesinos indios para interpretar el repertorio vernáculo, principalmente durante eventos religiosos. El uso de aerófonos modernos como saxofones, clarinetes y trompetas con sordina, junto con arpas y violines para acompañar a grupos de danza tradicional, es un fenómeno reciente y probablemente es un "desbordamiento" de la banda para reforzar las orquestas tradicionales. El arpa y el violín se utilizan a menudo en un contexto secular, p. ej., en fiestas privadas en el hogar.

El lado opuesto del esquema está ocupado por los mestizos urbanos de orientación occidental que muestran una preferencia por los tipos modernos de orquestas con instrumentos importados de Lima, otros países latinoamericanos o del extranjero, que interpretan piezas pertenecientes al repertorio criollo e internacional, a menudo en un contexto secular.

El grupo intermedio de cholos, socialmente ascendente, móvil y que vive en entornos rurales o urbanos, muestran una preferencia por el repertorio vernáculo y criollo interpretado por orquestas de cuerdas y bandas, con instrumentos fabricados en el Callejón de Huaylas o importados de Lima o del extranjero. Las bandas son populares entre los tres grupos socioculturales. Aunque fueron introducidos por mestizos de orientación occidental, ahora son cada vez más populares entre los cholos y los indios, y a menudo reemplazan a los tipos de instrumentos más tradicionales.

El huayno cruza todas las fronteras por ser el único tipo de música, canto y danza que encaja en los tres grupos socioculturales, aunque para los campesinos indios es prácticamente el único tipo (junto con el pasacalle y las danzas), mientras que los cholos y los mestizos tienen también otros géneros a su disposición, como el criollo y el internacional.

La música y la danza de los campesinos indios muestran una "colcha" bastante monocromática: las melodías son a menudo monódicas (sin armonización occidental) y no hay solistas. Aunque los grupos de danza

religiosa tienen líderes que deciden qué mudanzas se van a ejecutar, todos los danzantes bailan los mismos pasos en un momento determinado. De las danzas seculares el pasacalle es una danza grupal y el huayno puede haber sido una danza grupal originalmente. Un tipo de orquesta en la que se encuentra un solista es la orquesta de cuerdas, que a veces tiene un vocalista masculino o femenino que está elegantemente vestido, se encuentra en primer plano, baila entre estrofas y generalmente atrae mucha atención. Se puede observar jerarquía en la orquesta de cuerdas, la banda y la orquesta tropical: algunos instrumentos tocan la melodía, otros el acompañamiento armónico y/o rítmico. Aunque algunos instrumentos a veces pasan a primer plano, no hay solistas propiamente hablando. Generalmente uno de los músicos señala a los otros tocando los primeros compases: en el caso de la orquesta de cuerdas el violinista suele empezar, y cuando una banda toca un huayno el bombo tocará algunos compases del ritmo, seguido por un clarinete o tuba que toca algunos compases de la melodía y luego se une al resto del grupo.

Varios investigadores han observado que la organización dual de la sociedad andina se refleja en las danzas tradicionales.

Van Kessel (1980, 1981) encontró muchos rasgos andinos en las danzas religiosas del Gran Norte de Chile. Postula una estrecha relación entre la estructura coreográfica de las danzas de los indios aymaras y su estructura social: ambos muestran simetría y sucesión, jerarquía e integración. La organización dual aymara (dos mitades y cuatro secciones) se refleja en la formación de filas paralelas ordenadas jerárquicamente que se produce en muchas danzas.

Según van Kessel, estas danzas religiosas no son solo una antigua tradición precolombina o un movimiento regresivo o indígena, sino más bien una adaptación cultural hacia la modernización y la integración de una subcultura en su sociedad moderna circundante.

Esta doble organización de las danzas tradicionales como reflejo de la estructura social también es notada por Stein (1961:259) en el caso de los cuatro Capitanes de Hualcan (dos de los cuales vienen de cada sección del pueblo) y por Brown (1976) en el caso de las "chonguinadas" del departamento de Junin. Hay dos grupos en cada una de los pueblos que describe, un fenómeno que él llama "dualismo simétrico": ambos grupos tienen el mismo estatus. El dualismo asimétrico se encuentra en la relación

entre los danzantes y los auquis (o "diablos", como los llama Van Kessel) que giran alrededor de los danzantes y son la encarnación del caos desestructurado, en contraste con el orden estructurado de los danzantes.

Los grupos tradicionales del Callejón de Huaylas bailan a menudo en dos filas paralelas ordenadas jerárquicamente, con un campero, dos delanteros y niños pequeños al final de la fila, que se mueven como una serpiente o en círculo, y están acompañados por auquis. Esto confirmaría la teoría de van Kessel de que estos son rasgos coreográficos andinos que reflejan la organización dual.

En esta sociedad donde coexisten dos grupos étnicos, junto con un grupo intermediario, las artes escénicas sirven para expresar la diferenciación económica, política y social: los indios, cholos y mestizos del Callejón de Huaylas tienen sus instrumentos preferidos y repertorio de música y danza. Una de las (pocas) formas en que la identidad cultural de los indios marginales y cholos puede expresarse es a través de la música, el canto y la danza.

La afirmación de Lomax de que existen correlaciones entre la estructura social y el estilo de actuación, y que uno puede predecirse del otro en un grado considerable, es básicamente útil. La comunicación expresiva siempre parece estar cargada de mensajes sobre el grado y el tipo de complejidad que ha alcanzado una sociedad. Los datos que confirman esto se pueden ordenar en perfiles cantométricos y coreométricos que retratan las características salientes del conjunto de un estilo de actuación y apuntan a retratar los modelos de estilo de canción y movimiento que los niños aprenden temprano en la vida para "unirse" a su cultura, y que comparten a través de la vida con el fin de interactuar con éxito entre sí.

Antes de discutir los eventos durante los cuales se puede observar la música y danza de la gente del Callejón de Huaylas, los artistas y su público serán tratados en el capítulo 3.

Capítulo 3: Los intérpretes

3.1: Introducción

"El músico, no menos que cualquier otro individuo, es también un miembro de la sociedad. Como músico, juega un papel específico y puede tener un estatus específico dentro de su sociedad, y su papel y estatus están determinados por el consenso de la sociedad en cuanto a lo que debe ser el comportamiento adecuado para el músico. Los músicos pueden formar una clase o casta especial, pueden o no ser considerados profesionales, su papel puede ser atribuido o logrado, su estatus puede ser alto o bajo o una combinación de ambos. En casi todos los casos, sin embargo, los músicos se comportan socialmente de ciertas maneras bien definidas, porque son músicos, y su comportamiento está moldeado tanto por su propia auto-imagen como por las expectativas y estereotipos del papel musical visto por la sociedad en general." (Merriam, 1964:123)

Ahora que tenemos antecedentes sobre los instrumentos musicales y el repertorio de música y danza, veremos a los intérpretes y su público, determinar la importancia que las artes escénicas tienen en esta sociedad y la relación que existe entre los creadores y los receptores. En este capítulo se responderán las preguntas específicas de investigación sobre la posición de los intérpretes (véase el capítulo 1.1). El capítulo 3.2 trata de los artistas y sus artes, el capítulo 3. 3 trata de los artistas y su público, y en el capítulo 3.4 un músico individual y los músicos de una aldea son objeto de dos estudios de casos.

Al igual que en el caso de los instrumentos y el repertorio de música y danza, se observa una tendencia a la modernización en algunos de los intérpretes. Hay quienes se quedan con los instrumentos tradicionales y el repertorio vernáculo, también hay quienes prefieren los instrumentos más modernos y añaden los géneros criollos e internacionales a su repertorio.

La importancia de la música y la danza en el Callejón de Huaylas se refleja en el número de grupos y preferencias mostradas por la gente. De las combinaciones de flauta y tambor, la caja & roncadora se escuchan más a menudo, en muchas ocasiones. El arpa, como un instrumento solista o combinado con un violín, también se escucha a menudo. Los grupos de

danza tradicional están acompañados por combinaciones de flautas, tambores, instrumentos de cuerda y aerófonos de banda.

Los tipos de grupos que más frecuentemente presenciaba eran las orquestas de cuerdas y las bandas. Durante los 1,5 años de mi estancia escuché 21 orquestas de cuerdas compuestas por tres instrumentos o más, algunos de ellos más de una vez, como el "Centro Musical Yungay" (4 veces), y "Ilusión Ancashina" de Caraz (5 veces). Se observaron más de 50 bandas, muchas de ellas más de una vez, como la Banda Musical "Juventud de Carhuaz" (8 veces), Banda Orquesta "Flor Andina" de Huallcor/Huaraz (5 veces), Banda de Músicos "Juventud de Caraz" (11 veces), Banda "Juventud de Nuevo Yungay" (9 veces). La mayoría de estas eran bandas del Callejón de Huaylas, pero a veces bandas conocidas fueron traídas desde la costa o Lima. Por ejemplo, la Banda "Santa Lucía" de Moche tocó en la fiesta patronal de San Roque en Mancos, invitada por el patrocinador, un hombre importante. En la noche anterior al día principal se realizó un baile social, al que asistieron mestizos de clase media que podían permitirse pagar la relativamente alta cuota de entrada que se cobra por este tipo de evento. (ver capítulo 4.2.3.3) La banda tocaba cumbias y música pop occidental (incluso el éxito de The Village People: "In the Navy"!). El (único) huayno que tocaban sonaba bastante diferente de la forma en que generalmente suenan en el Callejón de Huaylas.

Bandas militares también acuden al Callejón de Huaylas en ocasiones especiales, como la banda de la Fuerza Aérea Peruana que estuvo comprometida para la Semana Santa en 1981, o la de la Guardia Republicana del Perú que estuvo presente durante Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz en 1981.

De los conjuntos criollos y tropicales solo fui testigo de unos pocos, solo en un contexto urbano. Lo mismo ocurre con los grupos de música folclórica.

27 Entrevistas estructuradas se realizaron con un número de músicos individuales, directores de grupos de música y danza, y un fabricante de instrumentos; se darán breves resúmenes en el capítulo 3.2. Mis preguntas se basaban en la división tripartita de Merriam: los conceptos sobre la música, su uso y función, y el papel de los intérpretes. (véase el capítulo 1.1) Se compilaron cinco tipos diferentes de cuestionarios, para diferentes tipos de músicos: núm.1 para grupos tradicionales, orquestas de cuerdas y grupos de música folclórica; núm. 2 para bandas; núm. 3 para intérpretes

individuales; núm. 4 para grupos de danza tradicional; y núm. 5 para fabricantes de instrumentos (ver Apéndice 2).

Los resúmenes son ordenados según las combinaciones de instrumentos, de los conjuntos más tradicionales hasta los más modernos. (ver capítulo 2.2.3)

(De estas combinaciones, categoría g): arpa y violín como dúo, y categoría h): arpa, violín y aerófono de banda, no están incluidos, ya que se superponen con otras categorías. La peña criolla (categoría k), y el conjunto tropical (categoría l) no están incluidos, ya que no se realizaron entrevistas con este tipo de conjuntos.)

3.2. Los intérpretes y sus artes

1) Varias combinaciones de flauta y tambor (categorías a, b, c)

Tocadores de caja & roncadora

— Lorenzo Piscoche

Lorenzo, de 48 años, vive en Caraz. Toca muchos instrumentos tradicionales, pero es mejor conocido como tocador de caja & roncadora. Tiene muy poca educación formal y vende helados en la plaza. También cultiva maíz, etc. en una pequeña parcela de tierra. Se convirtió en músico cuando era joven, imitando a otros. Toca las diversas combinaciones de flauta y tambor solo, caja & roncadora en pares, y flauta, chiska y violín en varios conjuntos. Su repertorio es vernáculo. También construye flautas y tambores. Lorenzo se describe más ampliamente en el capítulo 3.4.1.

(fotografías núm. 72-85)

— Narciso Morales

Narciso tiene 55 años y vive en Huaylas. Es agricultor y también fabrica tejas y ladrillos. Tiene dos años de educación primaria. Toca la caja & roncadora desde los 16 años, y lo aprendió de un profesor y escuchando a los demás. Por lo general toca en parejas con otros de Huaylas. Su repertorio se compone de música religiosa y laica: el huayno vernáculo (con mucho la mayoría) y pasacalle, el vals criollo y la marinera, y la cumbia internacional, así como el himno nacional y el "Saludo a la bandera".

— "Hermanos Jiménez"

Los hermanos Jiménez de Carhuaz, de 52, 54 y 56 años, forman un conjunto de tocadores de caja & roncadora desde 1947. Se llaman a sí mismos "Típica Roncadoras de Carhuaz". Dos de ellos son agricultores, mientras que el tercero posee una tienda en Carhuaz. Todos tienen un año de educación primaria. También tocan tuba, saxofón y trompeta alto en la Banda Musical "Juventud de Carhuaz" que fue fundada por ellos. (Esta banda se discute a continuación). Su repertorio es vernáculo: principalmente huaynos y unos pasacalles; aprendieron escuchando discos y de la radio. (Con la banda

tocan géneros internacionales, como la cumbia.) También acompañan a un grupo de danzantes llamado 'Pallas de Corongo" durante los eventos folclóricos.

Tocadores de tinya y chiska

— "Conjunto Cruzcoto"

Este conjunto de Cruzcoto, una aldea cerca de Tumpa, consta de cuatro personas: dos tocadores de chiska: Toribio Vactación (64), Eugenio Palma (61), y dos tocadores de tinya: Marcelo Wakanka (45) y Francisco Vactación (39), hijo de Toribio. Toribio, Eugenio y Marcelo también tocan el violín. El conjunto fue fundado alrededor de 1970 por Toribio. Son agricultores (Eugenio también hace tejas y tejidos) y tienen poca o ninguna educación formal. Tocan música para acompañar a varios grupos de danza: Capitanes (dos chiskas, dos tinyas), Shaqapas (una chiska, unatinya, un violín), y Shaqshas (dos chiskas, dos tinyas, un violín), y aprendieron su repertorio escuchando a otros. Este grupo se describe más ampliamente en el estudio de caso de los músicos de Tumpa, en el capítulo 3.4.2.

(fotografías núm. 88-90)

2) Instrumentos solos: violín, arpa (categoría d)

Violinista

— Melicio Luna

Este violinista de Chuqchun, una aldea cerca de Carhuaz, tiene 33 años y ha completado cinco años de escuela primaria. Hace cestas en su casa y cultiva verduras que su esposa vende en el mercado de Huaraz. Toca junto a Pascual Ramírez (arpa) o en una orquesta de cuerdas, y también canta. Toca principalmente música vernácula. Ha compuesto algunos huaynos.

(fotografía 49)

[**ejemplo musical núm. 19**]

Arpistas

— Eloy Cano

Este arpista de 45 años de Yuracoto, una aldea cerca de Caraz, aprendió a tocar de arpistas mayores cuando tenía 18 años. Tiene tres años de educación primaria, y es zapatero cuando no está comprometido a tocar el arpa y cantar. También toca junto con un violinista o en una orquesta de cuerdas, cuando es invitado. Su música es principalmente vernácula, pero también sabe tocar música internacional, como pasillos mexicanos y el fox incaico "El cóndor pasa". Ha compuesto algunos huaynos.

(fotografía núm. 134)

— Pascual Ramírez

Este arpista de 44 años de Anta, una aldea cerca de Carhuaz, es cariñosamente llamado "Pascualito". Es un agricultor que ha recibido educación primaria. Aprendió a tocar el arpa de su padre cuando tenía 15 años. Al igual que Eloy, toca solo, junto con un violinista, o en una orquesta de cuerdas. Su repertorio es principalmente vernáculo, con algunos valses, marineras, pasodobles y cumbias. Aprende escuchando discos, y compone huaynos junto con el violinista Melicio Luna, que se discute anteriormente.

(fotografía núm. 49)

— Fidencio Calvo

Este arpista de Huaylas tiene 24 años, es un agricultor que a veces trabaja en la planta hidroeléctrica de Huallanca como carpintero. Tiene cuatro años de educación secundaria. Aprendió a tocar a los 12 años de su padre y su hermano; más tarde se le enseñó el estilo Oyón en el departamento de Lima por Pelayo Vallejo en Chimbote. Como la mayoría de los arpistas, se acompaña a sí mismo cuando canta, actúa con un violinista o en una orquesta de cuerdas, de lo cual domina diversos instrumentos. Su repertorio es principalmente vernáculo, con valses, pasillos y marineras, así como el fox incaico "El cóndor pasa".

— Cirilo Morales

Cirilo, de 22 años, es alumno de Fidencio Calvio desde 1978 y vive en Huaylas. Tiene dos años de educación secundaria, y trabaja en Huaraz como electricista para ORDENOR-Centro. Proviene de una familia musical: Narciso Morales, mencionado anteriormente, es su tío, y su padre también toca la caja & roncadora. Suele tocar solo, pero a veces forma una orquesta de cuerdas ad hoc con algunos otros músicos de Huaylas. Como Fidencio, prefiere el estilo Oyón de Vallejo y los hermanos Pacheco. Toca principalmente huaynos, así como un vals o cumbia ocasional.

— César Yslado César

cuyo nombre artístico es "Palomino", tiene 66 años y vive en Huaraz. No tiene educación formal y vive principalmente de su música. Comenzó a tocar en 1943, cuando viajó a muchos países latinoamericanos acompañando a la famosa cantante Ima Sumaq durante tres años. Esto se refleja en su repertorio: huarachas, rancheras y pasillos de México, y tangos, rumbas y cumbias de otros países latinoamericanos. También toca el repertorio vernáculo y criollo del Callejón de Huaylas y grabó dos singles con huaynos. Aprendió escuchando a otros, a discos y la radio, y compuso muchos huaynos. Fue profesor en la Escuela Regional de Educación Artística (EREA) en Huaraz de 1967 a 1971.

3) Violín, flauta, tambor (categoría e)

— acompañando al grupo de danza tradicional "Los Shaqshas de Yungay" Este grupo de danzantes Shaqsha de Carhuán, una aldea cerca de Yungay, está compuesto por 11 hombres, incluyendo un líder (campero) y dos líderes de fila (delanteros). Todos son agricultores, con algunos años de educación primaria. Sus edades son: 14, 16, 19, 23, 25, 28, 28, 30, 33, 40, y 42. Los músicos que los acompañan (un violín, dos chiskas, dos tinyas) provienen de Chuchín, una aldea cerca de Matacoto en la Cordillera Negra, y también son agricultores. Sus edades son: 40,45, 45,52 y 53. Según el campero, Ciro Luna (40), este grupo lleva 25 años actuando junto a los músicos de Chuchín. Los danzantes llevan blusas y pantalones blancos, azules o lilas, una corona o boina con plumas, espejos y cabello artificial largo. Algunos usan máscaras de metal rosa con ojos azules y un bigote

negro pintado en ellos. Todos tienen cascabeles hechos de cáscaras de nueces secas atadas alrededor de sus piernas y llevan pequeños látigos. Actúan durante las fiestas patronales, a veces por devoción, a veces ganando un poco de dinero. Su repertorio es religioso (en la iglesia y durante la procesión) y secular (huaynos tocados fuera de la iglesia y en el hogar del patrocinador, para el entretenimiento).

(fotografías núm. 63-71)

— acompañando al grupo de danza tradicional "Pukapachan pukara". Este grupo de 12 danzantes Shaqapa y 3 músicos (violín, chiska tinya) de aldeas cerca de Carhuaz (Pukapachan es uno de ellos) se asemeja mucho a los Shaqshas descritos anteriormente. Todos son agricultores, tienen poca educación formal, y actúan por devoción durante la fiesta patronal de Carhuaz. Están vestidos con camisas y pantalones blancos y usan sombreros de paja con espejos, plumas y cintas. Dos bandas adornadas cruzan sus pechos. Las cáscaras de frutos secos están atadas alrededor de la parte inferior de las piernas. Según uno de los delanteros, han estado funcionando durante más de 20 años. Su repertorio es vernáculo: religiosos en la iglesia y durante la procesión, pasacalles en la calle, y huaynos en la casa de los patrocinadores.

(fotografía núm. 61)

4) Violín, tambor, ocasionalmente mandolina (categoría f)

— acompañan al grupo de baile "Los Hijos del Sol". Este grupo de danzantes Atahuallpa de Carhuaz y aldeas circundantes fue fundado en 1964 y se llama 'Los Hijos del Sol", un nombre utilizado para indicar el Inca. Es un grupo bastante grande, alrededor de 24 hombres, dirigido por un ''poderoso" y acompañado por tres violines, dos tambores tenor y una tinya. Están vestidos como indios norteamericanos y se llaman Atahuallpas, por el último Inca. A intervalos, cantan sobre su asesinato por Pizarro. Este tipo de danza se aprendió en Paramonga, en la costa, donde muchos Carhuacinos trabajan temporal- o permanentemente en las plantaciones de azúcar o como trabajadores en la construcción. Los miembros de este grupo son agricultores, trabajadores y estudiantes. La mayoría de ellos tienen (alguna) educación primaria, y algunos - como los violinistas - tienen educación

secundaria y saben leer música. El repertorio se compone de la música típica Atahuallpa utilizada en la iglesia, durante las procesiones, y en la calle, así como huaynos. Los auquis son bastante jóvenes (alrededor de 1, al igual que muchos de los danzantes. Los músicos tienen 32, 22, 20, 34, 33 y 45 años.

(fotografía núm. 60)

5) orquesta de cuerdas (categoría i)

— "Los Aventureros de Tumpa"

Estos ''Aventureros" provienen de Tumpa, como su nombre lo indica. El grupo, compuesto por dos guitarras, dos mandolinas, un violín, una quena y una joven vocalista, fue fundado en 1969 por Teodoro Cashpa, un tocador de mandolina que todavía está con el grupo. La mayoría de ellos son agricultores con algunos años de educación primaria que también trabajan en la construcción o tienen una pequeña tienda. Algunos de los músicos migran a la costa durante unos meses cada año. Uno de los tocadores de mandolina (que también toca quena) tiene educación secundaria y es técnico veterinario. Sus edades son: 38, 26, 28, 39, 25, 26 y 29. La vocalista, de 13 años, solo canta durante actuaciones oficiales. Su repertorio es principalmente vernáculo, con algunas piezas criollas. Este grupo se describe a continuación, en un estudio de caso de los músicos de Tumpa (capítulo 3.4.2).

(fotografías núm. 91 a 94)

— "Centro Musical Yungay"

Esta orquesta de cuerdas de Yungay y las aldeas circundantes consta de 6 músicos: dos violines, dos guitarras, una mandolina y un acordeón. El grupo fue fundado en 1974 por Delfín Muñoz, violinista, que sigue siendo el director y que ha compuesto una serie de huaynos. Tienen 18, 30, 25, 24, 35 y 26 años. La mayoría de ellos tienen una educación secundaria y son agricultores, un electricista, un técnico de radio, un estudiante y un maestro. Se presentan principalmente durante eventos seculares tocando lo que llaman "música regional": géneros vernáculos y criollos. Delfín y otros miembros del conjunto han compuesto huaynos. Al actuar en el escenario

traen vocalistas con nombres como "Flor Violeta" y "Canario Yungaino". Han grabado dos singles y un mini-LP.

[**ejemplo musical núm. 27**]

6) Banda (categoría j)

- Banda Centro Musical "Brisas del Huascarán", Tumpa/Yungay
- Banda de Músicos "Juventud de Caraz", Caraz/Huaylas
- Banda Musical "Juventud de Carhuaz", Carhuaz/Carhuaz
- Banda "Juventud de Nuevo Yungay", Yungay/Yungay
- Banda Orquesta "Flor Andina", Huallcor/Huaraz
- Banda Orquesta "Flor del Río Santa", Paramonga/Lima

Dado que las bandas se parecen mucho entre sí, serán tratadas como una unidad. Uno de ellos, "Brisas del Huascarán" de Tumpa, se discute más ampliamente en el estudio de caso de esa aldea, en el capítulo 3.4.2.

Los nombres de las bandas muestran de dónde vienen, nombrando un pueblo (Caraz, Carhuaz, Nuevo Yungay), una montaña (Huascarán), o un río (Río Santa) estrechamente asociado con el Callejón de Huaylas. Tres de ellos se llaman "Juventud de ..."; esta es una forma reciente de nombrar bandas. Los miembros de las bandas generalmente provienen de la ciudad o aldea indicada por el nombre. Por ejemplo: los músicos de "Juventud de Nuevo Yungay" vienen de Nuevo Yungay (el reconstruido Yungay) y las aldeas vecinas de Runtu, Punyán, Aira y Aura. La mayoría de los músicos de Flor del Río Santa" (18 de 28) son migrantes del Callejón de Huaylas que trabajan en Paramonga como trabajadores en la construcción o en las plantaciones de azúcar. Su apego al Callejón se muestra en el nombre que han elegido para su banda: "Flor del Río Santa".

Las bandas fueron fundadas en 1979, 1972, 1960, 1963, 1954 y 1962, respectivamente. Generalmente consisten en alrededor de 15 músicos que tocan el bombo, tarola, platillos (percusión); 2-4 trompetas, 2-3 clarinetes, 1-2 trombones, 1-2 saxofones alto (melodía); 1 bocina tenor, 1-2 tubas tenor y una tuba bajo (armonía). (La banda de Paramonga es una excepción:

utiliza timbales y helicones, instrumentos raramente observados en el Callejón de Huaylas.)

El repertorio de las bandas es religioso (marchas religiosas interpretadas durante las procesiones) y laico: vernáculo, criollo e internacional, incluyendo música tocada en eventos cívicos, como marchas militares, el himno nacional y el saludo a la bandera. El género vernácular y algunos tipos criollos se aprenden por imitación ("tocamos al oídó"), pero algunos tipos criollos y los tipos internacionales son enseñados por un profesor de música mediante notación musical.

La mayoría de los miembros de la banda tienen entre 20 y 40 años, con algunas excepciones, como los hermanos Jiménez, fundadores de "Juventud de Carhuaz" que tienen 52, 54 y 56 años, o el director de "Juventud de Nuevo Yungay", Aurelio Sánchez, que tiene 52 años. La mayoría han terminado la escuela primaria y son agricultores, panaderos, obreros en la construcción, carpinteros, etc.

Algunas de las bandas son bastante populares: por ejemplo, "Juventud Carhuaz" tuvo siete compromisos en el mes de septiembre de 1981, algunos por más de un día, por un total de quince días. Los días 22 y 23 se comprometieron para la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz, y los días 26 y 27 para las corridas de toros.

(fotografías núm. 51-55, 96, 109, 112, 129-130)

[**ejemplo musical núm. 31**]

7) Grupo de música folk (categoría m)

-"Alpamayo"
-"Llakta Runa"
-"Kusy Chasky"
-"Hermanos del Ande"

Al igual que las bandas, los grupos de música folk tienen mucho en común; es por eso que los trataré como una unidad.

La mayoría de los miembros de estos grupos son jóvenes mestizos urbanos: viven, estudian y trabajan en Huaraz, tienen un nivel educativo relativamente alto y trabajan como administradores, maestros, etc.

Los grupos constan de 5-6 músicos, que generalmente cantan también. Uno de los grupos, "Hermanos del Ande", tiene una vocalista femenina, al igual que algunas de las orquestas de cuerdas discutidas anteriormente. (Ella se discute a continuación.)

Su repertorio se compone principalmente de música folclórica latinoamericana del altiplano (sur de Perú y Bolivia), Chile, Argentina, Ecuador y -por supuesto- huaynos peruanos. Algunos de los grupos tocan lo que llaman música "revolucionaria" o "testimonial": música de protesta aprendida al escuchar (en discos) a grupos conocidos como el grupo chileno "Quilapayun" o los grupos peruanos "Tiempo Nuevo" y "Alturas", que están de moda en los círculos de izquierda. De esta manera, "llevan un mensaje social a la gente por medio de la música", y "promueven, difunden y redimen la música folclórica autóctona". Al igual que el repertorio, los instrumentos utilizados por estos grupos son principalmente del altiplano: quenas, zampoñas, charangos, etc., pero también se utilizan a veces instrumentos del Callejón de Huaylas como la roncadora y la chiska.

Aunque muchos de los músicos tienen una educación superior y son capaces de leer partituras, aprenden su repertorio por imitación. La mayoría de los grupos también han compuesto canciones.

Los grupos fueron fundados en 1978, 1980, 1979 y 1977, respectivamente, lo que demuestra cuán estrechamente están relacionados con el auge turístico. La mayoría de los músicos están en sus veinte años, con la excepción de los de "Llakta Runa" que son 11, 13, 14, 16, y 16 años de edad.

Los nombres de estos grupos de música folclórica son menos específicos para el área del Callejón de Huaylas, y a menudo en el quechua de Cuzco: "Llakta Runa" significa "la patria de uno", "Kusy Chasky" significa "Mensajero Feliz". El grupo "Alpamayo" lleva el nombre de la montaña más hermosa de la Cordillera Blanca.

Estos grupos no ganan dinero por día, como la mayoría de los otros grupos del Callejón de Huaylas, ni son alojados y alimentados por patrocinadores.

"Kusy Chasky" es un grupo de éxito: estaban preparando un segundo LP en el momento de la entrevista. Los grupos compiten entre sí, y cada uno acusa a los otros de comercialismo, falta de originalidad, diciendo que "no hay buenos grupos en Huaraz" (ellos mismos exceptuados, por supuesto).

Los grupos de música folclórica se examinan más a fondo en el capítulo 4.2.3.4.

(fotografías núm. 18-22, 57-58)

[**ejemplo musical núm. 33**]

Se entrevistó a una vocalista: Emilia Cruz, vocalista de "Hermanos del Ande". Emilia tiene 23 años y es la esposa del acordeonista del grupo, al que se unió en 1980. Tiene una educación secundaria y fue entrenada para ser secretaria ejecutiva; ahora es ama de casa. Aprendió a cantar imitando a los demás, y su repertorio consiste en música folclórica y criolla: huaynos, pasacalles, valses y marineras. Escribe textos de canciones y música, junto a José Antonio Salazar, director del grupo. Durante una actuación, generalmente canta alrededor de la mitad de las canciones, acompañada por el grupo (cantó tres de las seis piezas en un mini-LP hecho en 1980), el resto es instrumental o cantado por los miembros del grupo. Cuando actúa en un concurso, alquila la ropa típica de Huaraz: varias faldas, un sombrero, una "llikla" (tela de transporte), y pendientes. Ella no actúa en las tabernas, ya que esto no se considera apropiado para una mujer.

"Hermanos del Ande", el grupo del cual es vocalista, toca mayormente música de Huaraz (80%), en contraste con los otros grupos de música folk que actúan en las tabernas.

Muchos de los músicos y danzantes entrevistados pueden ser vistos y escuchados en la presentación de diapositivas y en la película. (véase el Apéndice 1)

Resumiendo los datos que figuran en la tabla 5, se formularán varias observaciones. Los músicos individuales o pequeños grupos de músicos y danzantes son más comunes en el Callejón de Huaylas; incluso las bandas son relativamente pequeñas. La mayoría de los músicos tocan varios instrumentos, a veces en diferentes orquestas (como el tocador de caja & roncadora que también toca el violín para acompañar a los Incaicos durante la fiesta de Huaylas, y tuba en una banda), a veces dentro del mismo grupo, como el tocador de mandolín que también toca la quena en una orquesta de cuerdas, o los grupos de taberna, cuyos miembros pueden dominar tres o más instrumentos.

La mayoría de los grupos tienen un director, a menudo alguien que fundó el grupo o un miembro de larga data con mucha experiencia y autoridad. A menudo da la señal a los otros músicos ("da el tono"), comenzando una nueva pieza de música.

A menudo, las actuaciones de un grupo se registran en un "libro de actas", que es legalizado por el juez del tribunal primario de reclamaciones de la provincia. En este libro de actos, se anotan la fecha de fundación y otros datos pertinentes, como los nombres de los miembros del grupo, los miembros del consejo de gobierno, las actas de las reuniones, etc. La composición de los grupos puede fluctuar, debido a la movilidad de los músicos que se van por meses para trabajar en otro lugar.

Las edades oscilan entre 11 y 65 años, pero la mayoría de los músicos y danzantes tienen entre 20 y 50 años. Los intérpretes más jóvenes se encuentran en los grupos de música folk, seguidos por las orquestas de cuerdas y las bandas. Los intérpretes mayores son los de los grupos tradicionales. Los jóvenes a menudo prefieren unirse a grupos más modernos como orquestas de cuerdas o bandas. El nivel de educación de los miembros mayores de los grupos tradicionales y las bandas es bajo: muchos de ellos no tienen más de tres años de escuela primaria, que solía ser el mínimo requerido por la ley. Los jóvenes a menudo han completado su educación primaria, y muchos miembros de orquestas de cuerdas han completado la escuela secundaria. Los miembros de los grupos de música folclórica son generalmente bien educados.

Casi todos los artistas son músicos y danzantes a tiempo parcial. En la vida cotidiana, la mayoría de ellos son agricultores que ganan algún dinero siendo carpintero, albañil, tendero, conductor, etc. o migrando a la costa

durante unos meses cada año. Son indios o cholos. Los miembros de los grupos de música folclórica son predominantemente mestizos con profesiones de oficina.

La cantidad de dinero que ganan los músicos y danzantes varía: los artistas más tradicionales ganan menos que los más modernos, y los artistas más conocidos ganan más que los menos conocidos. Casi todos los artistas, excepto los grupos de música folclórica, son alimentados y alojados durante su estancia, y su tarifa es pagada. En algunas ocasiones, sin embargo, músicos o danzantes actúan de forma gratuita por devoción a un santo patrón, como los grupos de danza tradicional, o por solidaridad política con los campesinos, como es el caso de algunos de los grupos de música folclórica "involucrados".

Los músicos suelen vestir ropa de uso cotidiano, incluyendo un poncho, pero los grupos de música folclórica usan ropa folclórica basada en la ropa de tipo campesino del Callejón de Huaylas. Las bandas más profesionales usan trajes o uniformes militares.

Los músicos y danzantes más tradicionales solo interpretan el repertorio vernáculo, con una pieza criolla o internacional ocasional, mientras que los artistas más modernos como las orquestas de cuerdas y las bandas también tocan música criolla e internacional. La música folclórica interpretada por los grupos de tabernas es vernácula, criolla e internacional adaptada para ser interpretada en el escenario, en un contexto diferente.

Para los indios y los cholos la música forma parte de su patrimonio cultural y de su identidad, mientras que para los mestizos es más bien una forma de ganarse la vida.

3.2.1: ¿Qué significa "música"?

El comportamiento verbal sobre la música y la danza generalmente consiste en juicios de la actuación. Los estándares de excelencia y las expectativas de los intérpretes por parte de otros se miden por el número de piezas conocidas; memoria para palabras, música y pasos; tempo; calidad de voz; precisión de interpretación; etc. (ver Merriam, 1964:114-115)

Para dar una idea de lo que significa "música" para ellos y para qué propósito sirve, dejaré que algunos de los intérpretes hablen por sí mismos:

"Es un arte de la vida que se compone mediante sonidos."

(Pascual Ramirez)

"Es parte de la vida de una persona porque con la música se viven momentos de alegría y nostalgia. La música es una parte muy elemental en todas clases sociales. Siempre hay musica, en cualquier sitio, es una forma de unir a personas, de reunir personas."

(Fidencio Calvo)

"Huayno será, pues."

(Domingo Jiménez, de "Hermanos Jiménez")

"Es un tono, una canción, puesto por un sentimiento humano: alegría, tristeza, armonía, melodía."

(Delfín Muñoz, director de "Centro Musical Yungay")

"La música es un aire que sale; se le puede decir “cantar es como hablar.”

(Jésus García, director de Banda de Musicos "Juventud de Caraz")

"Es un arte que da sentimiento. Cuando uno escucha la musica, se pone sentimental o alegre."

(José Fernandez, director de Banda Orquesta "Flor Andina")

"Una sucesión ordenada de sonidos que son agradables al oído."

(José Antonio Salazar, de "Hermanos del Andes") ’

"Música es algo que alegra un ambiente, el arte de la vida, la manifestación del ser humano."

(uno de los músicos de "Alpamayo")

Algunas de las respuestas a la pregunta de por qué se hace música son las siguientes:

"Porque el rey David adoraba a Dios con su arpa. Sin la música nadie puede vivir. Mientras que uno esta triste, nos alegra la musica. Después de la colera, nos alegramos con la música."

(Eloy Cano)

"El ser humano siempre necesita (música) en sus momentos de tristeza o de pena. Se consuela y se alegra con una música. La música es un recuerdo, a raíz de una música has conquistado una esposa, y entonces al tiempo, a los años, te hace recordar, hasta llorar."

(César Yslado)

"Una transmisión de los sentimientos humanos, porque la música es el idioma universal."

(Delfín Muñoz, director "Centro Musical Yungay")

"Para divertirse, por costumbre, por devoción a la imagen."

(José Fernandez, director Banda Orquesta "Flor Andina”)

"La música existe, porque los mayordomos nos solicitan, para que bailen, para que se distraigan, para procesiones."

(Jésus García, director de Banda de Musicos "Juventud de Caraz")

"La expresión del modo de vida de una comunidad encuetra su repercusión en la música: belleza del paisaje, amor."

(José Antonio Salazar, de "Los Hermanos del Ande")

"La música sirve para sensibilizar el alma, para dar un mensaje al pueblo. La música tiene fines artísticos, políticos, y comerciales."

(uno de los músicos de "Alpamayo")

Algunos de los intérpretes tradicionales, como Narciso Morales y los danzantes Shaqsha de Yungay, no dieron respuestas específicas a las preguntas sobre el cómo y por qué de la música, y dieron respuestas como "la gente nos pide tocar, nos contratan", y Lorenzo Piscoche dijo "los instrumentos que tocamos" cuando se le preguntó qué significaba la música para él. Esto puede estar relacionado con el hecho de que no tienen conocimiento formal de la música. Algunas de las otras respuestas, como la de José Antonio Salazar, suenan como definiciones de libros de texto, lo que puede deberse al hecho de que es profesor y tiene alguna formación musical.

La música y la danza se realizan principalmente por diversión y por devoción a un Santo o Virgen en particular. Aquí de nuevo, José Antonio Salazar da una respuesta significativa: "La expresión del modo de vida de una comunidad encuentra su repercusión en la música." La música también sirve para unir a la gente, según Fidencio Calvo. Estos sentimientos se comunican a través de la música, ya que es "el lenguaje universal" (Delfín Muñoz), y "La música sirve para dar un mensaje a la gente" (miembro del grupo "Alpamayo"). Así, a juzgar por lo que los propios intérpretes dicen sobre su música, se puede concluir que sirve para comunicar emociones y expresar un sentimiento de unión.

La música es un concepto escurridizo que es difícil de poner en palabras, y a menudo traducido en términos de emoción producida por los artistas o sentida por el público. Esto es especialmente notable cuando haces preguntas como "¿qué significa la música para ti?", "¿por qué bailas?" o "¿por qué usas una máscara?". Cuando la respuesta a estas preguntas es casi

predecible "Así es la costumbre", el investigador sabe que las preguntas no son relevantes para el participante. ¿Cómo, entonces, pueden descubrirse "las opiniones de los participantes", si no mediante preguntas directas? Dado que la mayor parte de la música y la danza del Callejón de Huaylas puede considerarse un drama folclórico ritual, se puede asumir que el mensaje no está en el hablar, sino en el hacer. En otras palabras: la comunicación tiene lugar a través de diferentes canales no verbales.

"Los conceptos sobre la música y aceptados como hechos culturales por individuos y grupos de individuos subyacen tanto en los sonidos de la música como en las actitudes y valores asociados a ellos. Pero los conceptos por sí solos no producen música; deben traducirse en varios tipos de comportamiento que resultan en un sonido musical culturalmente aceptable."

(Merriam, 1961:103)

3.2.2: ¿Cómo se aprenden las artes escénicas?

"Al ver el sonido musical como el resultado final de un proceso dinámico, hemos señalado que los conceptos subyacentes conducen a un comportamiento real que a su vez da forma a la estructura y la presentación. Es obvio, sin embargo, que los conceptos y los comportamientos deben ser aprendidos, porque la cultura como un todo es comportamiento aprendido, y cada cultura da forma al proceso de aprendizaje de acuerdo con sus propios ideales y valores." (Merriam, 1961:145)

En el Callejón de Huaylas, los miembros de los grupos de música y danza generalmente aprenden de intérpretes mayores y más experimentados, por imitación y a través de la enseñanza formal. Uno se convierte en intérprete por elección, porque tiene cierto talento para ello, "por afición" como ellos mismos lo ponen, y no porque sea una ocupación hereditaria. El hecho de que otros en la familia o en el barrio son artistas, puede estimular a uno a convertirse en un artista también.

Los músicos provienen a menudo de familias musicales: Fidencio Calvo de Huaylas, que es considerado un buen arpista en el llamado estilo Oyón, aprendió de su padre; sus dos hermanos Juan y Rodolfo también tocan el arpa. Cirilo Morales también pertenece a una familia musical: toca el arpa (que aprendió de Fidencio Calvo), mientras que su padre Isidoro y su tío Narciso son conocidos músicos de la caja & roncadora. Aurelio Sánchez y tres de sus hijos tocan en la Banda "Juventud de Nuevo Yungay", de la cual Aurelio es el director. El grupo caja & roncadora "Hermanos Jiménez" está formado por tres hermanos, y tres pares de hermanos tocan en la orquesta de cuerdas "Los Aventureros de Tumpa": Alvino y Donato Chávez, Victorio y Teodoro Cashpa, y Julio y Miguel Garay.

Por otro lado, Eloy Cano aprendió a tocar el arpa de un músico establecido que no estaba relacionado con él, y los hijos de Lorenzo Piscoche no muestran inclinación a convertirse en artistas, excepto una de sus hijas pequeñas que le gusta cantar.

En el Callejón de Huaylas, los intérpretes no se forman a una edad muy temprana, como en algunas otras culturas, tal vez porque muchos de los instrumentos son demasiado grandes o demasiado pesados. Los grupos de danza tradicional a menudo tienen dos chicos jóvenes que bailan al final de

la cola de las dos filas y por lo tanto aprenden imitando a los danzantes mayores. Los jóvenes también ocasionalmente tocan instrumentos de banda rítmicos como el güiro, los platillos o la tarola. Además, las vocalistas femeninas de las orquestas de cuerdas son a menudo bastante jóvenes. En las bandas son enseñadas notación musical por profesores de música especialmente comprometidos, como Lauro Ramírez de Huaraz y César Escudero de Caraz, que también son compositores. Estos maestros ganan dos o tres veces el salario diario y son alojados y alimentados por los miembros de la banda durante la duración de su estancia, que dura de dos a siete días. Enseñan marchas religiosas, así como piezas criollas e internacionales, y traen la partitura con ellos. Por ejemplo, Lauro Ramírez es profesor de música en Huaraz, y también ha enseñado a varias bandas, algunas de las cuales tienen una excelente reputación, como "Sol Andino" de Huanja/Huaraz. Hay alrededor de 125 composiciones en su nombre: 25 marchas religiosas, 25 marchas militares, 30 valses, 20 polkas, 10 marineras, 10 huaynos y 5 pasacalles; la mayoría de sus composiciones son, por lo tanto, del género criollo. Copia partituras musicales a petición.

El propio Ramírez es autodidacta, musicalmente hablando (tiene educación secundaria), pero toca todos los instrumentos de banda porque, como él dice, "para dirigir, un maestro tiene que dominar todos los instrumentos, para que los músicos lo respeten". En primer lugar, los grupos de instrumentos practican por separado, después de lo cual se reúnen para coordinar y armonizar sus partes. Una pieza musical se puede aprender en un día. Ramírez considera a aquellos que tocan al oído por aficionados y profesionales aquellos que han estudiado música . La mayoría de las bandas a las que enseñó son una mezcla de aficionados y profesionales; "Sol Andino" es un ejemplo de una banda principalmente profesional. Aparte de los aspectos musicales, los aspectos sociales de la enseñanza de la música son muy importantes: los músicos tienen que llevarse bien y apreciarse unos a otros, y tienen que comportarse de una manera amigable y respetuosa con los oyentes y compañeros músicos por igual.

Algunos de los músicos de orquestas de cuerdas también saben leer música, que aprendieron por sí mismos y no de un instructor. Los otros músicos generalmente no leen música.

"Las preguntas que rodean el aprendizaje de la música son muy importantes, ya que nos proporcionan un conocimiento de cómo se produce la música, así como una comprensión de las técnicas, agentes y contenidos de la educación musical en una sociedad dada. Es a través del proceso de aprendizaje que la relación entre producto y concepto se establece a través de la respuesta del músico a la crítica de su actuación por sus oyentes. La musicalidad se mantiene a través de la práctica, y esto también es una forma de aprendizaje continuo que permite al músico seguir la perfección de su oficio, así como cambiar sus conceptos de interpretación musical a través del tiempo." (Merriam, 1964:161)

3.2.3: ¿Los intérpretes son aficionados o profesionales?

Los intérpretes del Callejón de Huaylas son especialistas: algunos pueden ser considerados profesionales porque sus habilidades son mayores que los de de otros, porque tienen (algunos) conocimientos de teoría de la música, y porque ganan (un poco de) dinero. Son aceptados por la sociedad como músicos y danzantes. Su papel es logrado, ya que se realizan a través del esfuerzo individual y el talento, el aprendizaje por imitación y la enseñanza más formal, y no a través de la herencia. Ninguno de ellos es un artista de tiempo completo.

Por un lado están los indios rurales y los cholos que se desempeñan principalmente en eventos religiosos y reciben poco dinero; por otro lado están los cholos y mestizos urbanos que se desempeñan principalmente en eventos seculares y ganan considerablemente más.

No hay grandes diferencias en la habilidad musical entre los músicos y danzantes más tradicionales, aunque algunos se consideran mejores que otros. Los tocadores de flauta y caja tienen aproximadamente el mismo repertorio, al igual que los dúos de arpistas, arpas y violines, y las orquestas de cuerdas.[3]

Algunos músicos se consideran aficionados, mientras que otros dicen que son profesionales. Los principales criterios que determinan si uno es aficionado o músico profesional son:

Aficionado:

- música por diversión, como pasatiempo;
- música interpretada por oído, sin conocimiento de notación musical;
- no han hecho grabaciones.

[3] Existen dos notables excepciones a esta "regla": Pedro Espinoza, caja & roncadora de Huaylas que toca valses, marineras e incluso cumbias, probablemente debido al hecho de que también toca tuba en una banda, y César Yslado, un arpista de Huaraz que acompañó a la conocida cantante Ima Sumaq en algunas de sus giras (ínter) nacionales y toca boleros, tangos, y otros géneros latinoamericanos que ninguno de los otros arpistas del Callejón de Huaylas tocan.

Professional:

- música como carrera;
- conocimiento de música escrita, composición;
- han hecho grabaciones.

Debido a que no tienen un profundo conocimiento de la música escrita y la composición, la mayoría de los músicos del Callejón de Huaylas se consideran aficionados. Algunos que son bien conocidos y han hecho grabaciones se consideran profesionales.

El cambio de aficionado a profesional se puede observar especialmente con las bandas, donde se puede hacer una distinción entre bandas urbanas y rurales con respecto a los instrumentos utilizados, el repertorio, el conocimiento de la música y la ropa.

En un extremo se puede colocar la banda (casi) profesional: es urbana, toca principalmente en los pueblos a lo largo de la carretera, y es invitada a prestigiosas fiestas religiosas como las fiestas patronales de Huaylas o Carhuaz, y la Semana Santa en Huaraz. Tienen un repertorio más grande, incluyendo cumbias y música salsa, y un mayor número de músicos, que tienen un conocimiento de la música y usan ropa sofisticada como chaquetas, trajes o uniformes militares. Es bastante caro contratar a este tipo de banda. Ejemplos de estas bandas son las de Huaraz y alrededores como "Flor Andina", y bandas urbanas como "Juventud de Nuevo Yungay".

En el otro extremo está la banda no profesional: es rural, y actúa principalmente en un contexto rural. El repertorio consiste en huaynos, pasacalles, y un vals o marinera ocasional. Hay menos músicos, y a menudo no usan saxófones o trombones. No pueden leer música, tocan su música de memoria, y usar ropa de uso cotidiano cuando actúan. No ganan tanto como las bandas más profesionales. Un ejemplo es la banda "Brisas del Huascarán" de Tumpa.

Por lo tanto, puede decirse que entre las bandas hay diferencias entre las más tradicionales y las más modernas, que pueden medirse por los criterios mencionados anteriormente.

Las bandas pueden ser vistas como una tendencia a modernizarse: más dinero, más organización, y un mejor conocimiento de la música es

necesario. Casi no hay bandas en la Cordillera Negra, mientras que la Cordillera Blanca tiene un gran número de ellas. Esto puede deberse al hecho de que la Cordillera Blanca está en una mejor posición económica que la Cordillera Negra porque tiene un suministro constante de agua de los glaciares, mientras que la Cordillera Negra depende del agua de lluvia.

Otro tipo de diferencia se puede observar en el caso de grupos musicales como orquestas de cuerdas y bandas que se pueden encontrar en Lima u otros pueblos costeros, donde se han formado con migrantes del Callejón de Huaylas. Estos grupos son generalmente más sofisticados, en lo que se refiere a instrumentos, repertorio y ropa. Por ejemplo, cuando se presentaron en Yungay, el Gorrión Andino y la Princesita de Yungay fueron acompañados por "Brisas del Hualcan", una pequeña orquesta de cuerdas con un acordeón (pero sin arpa). Las "Lira Huaylina y "Atusparia", grandes orquestas de cuerdas, también tienen acordeones. Todos ellos residen en Lima, tocan piezas vernáculas y criollas, son muy conocidos y han hecho discos. Un ejemplo de una banda es "Flor del Río Santa" de Paramonga en la costa, que cuenta con dos helicones y músicos bien vestidos.

Si un músico individual o un grupo ha sido grabado es también una indicación del grado de profesionalismo. De algunos de los músicos y grupos se han hecho discos, ya sea un single con dos piezas, un mini-longplay con seis piezas, o un longplay con doce piezas.

El tradicional grupo de caja & roncadora "Hermanos Jiménez" ha grabado un mini-longplay. Singles han sido grabados por Eloy Cano (2), Pascual Ramírez (1 como arpista solista, 9 con la orquesta de cuerdas "Corazón de Ancash"), César Yslado (2), y "Los Shaqshas de Yungay" (1). Las orquestas de cuerdas han grabado singles: "Los Aventureros de Tumpa" (2), y "Centro Musical Yungay" (2); este último también grabó un mini-longplay. Banda Orquesta "Flor Andina" y Banda "Juventud de Carhuaz" hicieron mini-longplays, y Banda Orquesta "Flor del Río Santa" un longplay. De los grupos de música folk, "Hermanos del Ande" hizo un mini-longplay, y "Kusy Chasky" dos singles y un longplay.

Muchas de las grabaciones más tradicionales en singles estaban en el sello "Chasqui", de una tienda de discos propiedad de Alejandro Zurita en Lima. La tienda de discos o los propios músicos pagan el alquiler del estudio de grabación, después de lo cual los discos se producen y se ponen a la venta. Los músicos a menudo tienen que comprar una cierta cantidad de discos

ellos mismos. En el caso de un músico conocido o prometedor, un productor discográfico pagará al músico y comercializará el disco él mismo, manteniendo así los derechos de autor. Se supone que los músicos reciben derechos de autor después de vender cierta cantidad de discos, pero esto a menudo no sucede.

Algunos grabaciones se hacen por lo que Zurita llama "terceros": ellos pagan por el alquiler de un estudio de grabación y la producción de las grabaciones, después de lo cual los distribuyen, a menudo ilegalmente.

Dado que los discos tienen que ser promovidos, la tienda de discos o productor tiene que pagar a un disc-jockey para reproducirlos en la radio, o contratar tiempo en la radio. Las ventas de música regional han disminuido, debido al hecho de que desde que Belaunde se convirtió en presidente, este tipo de música se emite menos que antes y en horas menos favorables. (ver capítulo 5.1)

La calidad de las grabaciones generalmente no es muy buena, con la excepción de sellos (inter)nacionales como Sono-Radio, Virrey y otros, que graban a los artistas conocidos. Algunos de los músicos están registrados como ejecutantes profesionales con sindicatos folclóricos o el Instituto Nacional de Cultura o su rama Ancash en Huaraz, que registra a los ejecutantes desde 1980.

Al hacer discos que se emiten en la radio y al registrarse con sindicatos, los intérpretes del Callejón de Huaylas se integran en el contexto nacional. (ver capítulo 5.) Estos son algunos de los factores que contribuyen al cambio, como se indica en las preguntas específicas de investigación que figuran en d) del capítulo 1.1.

3.3: Los intérpretes y su público

La dinámica de la actividad musical involucra a los artistas, el público y un evento musical. Los artistas y su público son el tema de este capítulo; los eventos musicales se discuten en el capítulo 4.

Reck dibujó un "posible mapa de comunicación y retroalimentación en la interpretación musical", que ilustra estas relaciones:

(Reck, 1977:331)

Los músicos y danzantes actúan no solo porque les gusta complacer a la gente o por necesidad económica, sino también porque su presencia es necesaria para subrayar la especificidad de los eventos, ya sean seculares o religiosos. La importancia de la música y la danza se muestra en el número de ocasiones en que se consideran parte esencial del evento y en el número de grupos musicales que existen en el Callejón de Huaylas.

Según los intérpretes entrevistados, un grupo musical se considera bueno cuando los músicos están bien organizados y conocen su música. Tienen que dominar sus instrumentos, tener un gran repertorio, ser capaces de tocar música difícil y tener su propio estilo. Tienen que respetar la música, ser disciplinados, llevarse bien con los otros músicos y tener maneras agradables.

Los grupos de danza se consideran buenos cuando los danzantes conocen diferentes tipos de danzas, son ágiles y enseñan a otros.

Músicos individuales como "Hermanos Jiménez", César Yslado, Pascual Ramírez, Eloy Cano, y Melicio Luna, así como la orquesta de cuerdas "Centro Musical Yungay" y la Banda Orquesta "Flor Andina" están entre los mejores del Callejón de Huaylas, me dijeron varios informantes: y sirven de ejemplo para jóvenes músicos. Al final, es el público el que decide: un buen músico, un grupo musical o un grupo de danza estarán en demanda y serán pagados y tratados bien.

Algunos artistas muestran lo que se llama "comportamiento desviado": beben más que la persona promedio y a menudo tienen problemas maritales. Esto no es tan inesperado, ya que en los eventos musicales son el centro de atención, y ampliamente proporcionados con bebida por patrocinadores y espectadores. A menudo están fuera de casa durante días. Una vez escuché a un músico mayor advirtiendo a un joven, diciendo que debería pensar mucho antes de decidir convertirse en músico, ya que sería un hombre "sin hogar".

Los patrocinadores son muy importantes, ya que son, por así decirlo, un guión entre los artistas y el público. Ellos pagan parte de los gastos de un evento, tales como misa, fuegos artificiales, músicos, danzantes, etc. A menudo son ayudados por familiares o compadres (ver capítulo 4.2.1.1, la fiesta de Carhuaz, para una descripción más detallada). La mayoría de los patrocinadores se ofrecen como voluntarios para el puesto con un año de antelación, para solicitar o dar gracias por alguna ayuda espiritual, pero también para aumentar su posición en la comunidad. Esto también se muestra en los tipos de conjuntos que participan: una banda es más prestigiosa que un grupo tradicional. La importancia de los patrocinadores fue expresada por Jésus García, director de la Banda de Músicos "Juventud de Caraz", cuando dijo "La música existe porque los patrocinadores nos solicitan, para que la gente pueda bailar y divertirse, y para las procesiones." Sin patrocinadores, no hay fiestas.

Así como el músico se distingue por ciertos tipos de comportamiento social, también lo es su audiencia. Por ejemplo, los patrocinadores indios contratarán a un tocador de caja & roncadora, mientras que los patrocinadores mestizos son más propensos a involucrar a una banda o un con junto tropical. Generalmente hay una estrecha relación entre los artistas

y su público: viven y trabajan en la misma zona, asisten a las mismos fiestas y están en contacto regular entre sí. El público participa en la música de varias maneras: bailando al ritmo de la música, cantando, aplaudiendo las manos o tamborileando en el resonador del arpa, en el caso de eventos seculares, y caminando solemnemente o cantando himnos en el caso de eventos religiosos.

Este tipo de interacción cara a cara entre los intérpretes y el público no existe en los géneros folclóricos de la música y la danza, que tienen lugar principalmente en el escenario, durante los concursos y en las tabernas. La música y la danza que pasan del contexto local al nacional (e incluso internacional) inevitablemente experimentan cambios. Contrariamente a las artes plásticas, que pueden transmitirse sin contacto directo entre el creador y el receptor, las artes escénicas de la música y la danza son efímeras: es esencial una relación directa entre el creador y el receptor. El evento sirve como transmisor de la música y la danza de los intérpretes al público. Esta dependencia mutua es inherente a las artes escénicas. La música y la danza son las únicas "artes" que tienen los campesinos indios, ya que las artes plásticas como la pintura y la escultura apenas existen. Para ellos, no son una herramienta de propaganda política, sino una forma de participar en la vida comunitaria.

En un artículo titulado "Folklore y pluralismo cultural", Roger Abrahams y Susan Kalcik (1978:231) señalan que en lugar de discutir lo que es "folklore"y lo que no lo es, debemos preocuparnos por una descripción del cambio en la relación intérprete-audiencia y en el entorno y cómo estos cambios afectan la forma y el contenido de la actuación. Esto se examinará con más detalle en los capítulos 4 y 5.

Después de haber discutido la posición social de los intérpretes: el papel que desempeñan y el estatus que tienen, cómo se ven a sí mismos y cómo otros los ven, se presentarán dos estudios de caso, con el fin de dar una imagen más completa de algunos de los intérpretes. Estos estudios de caso presentan a los artistas en su vida cotidiana, en su propio contexto social. Uno de ellos es de un intérprete individual, Lorenzo Piscoche, mientras que el otro trata de los músicos del pueblo de Tumpa.

3.4: Algunos de los intérpretes vistos de cerca

3.4.1: Lorenzo Piscoche

Conocí a Lorenzo por primera vez en febrero de 1977, cuando era uno de los dos tocadores de caja & roncadora que actuaban durante el carnaval en Ranrahirca, donde me alojaba en ese momento. Los patrocinadores eran amigos míos y me invitaron a comer, y aproveché la oportunidad para hablar con los músicos. Lorenzo, un hombre muy amable que le encanta hablar de su música, me invitó a su casa, una invitación que acepté con mucho gusto, ya que sabía muy poco sobre la música entonces. El 11 de marzo viajé a Caraz para pasar el día con Lorenzo y su familia. Me mostró sus instrumentos musicales, dándome información técnica así como el contexto en el que se utilizan; era obvio que amaba su música y disfrutaba hablando de ella. Cuando regresé el 20 de marzo, él había invitado a los otros miembros de un grupo de Shaqshas del cual él es el director. Él y su hermano Cirilo tocaban la chiska, junto con un violín y una tinya. En ese momento, grabé la música de Lorenzo como solista y como miembro de un grupo de Shaqshas, y tomé fotografías.

No hace falta decir que Lorenzo fue uno de los primeros músicos que visité cuando comencé el trabajo de campo "oficial" en junio de 1980; ha sido un paciente y valioso informante desde entonces. Una cosa en particular de la que le gusta hablar es el "arranque cóndor", la matanza ritual de un cóndor, ahora prohibido por el gobierno peruano. (Ver capítulo 4.2.1.2) Este ritual se realizaba cada año en el pueblo donde nació, y conoce muy bien el ritual y la música que se relaciona con las distintas etapas. Teniendo en cuenta que no se lleva a cabo más, su información es bastante única. Como nunca tuve ocasión de estar presente en un arranque cóndor, reunió un grupo de músicos en Caraz para permitirme grabar este tipo de música en particular.

Lorenzo y su hermano Cirilo tocaban flauta, con Lorenzo alternando flauta y clarín, acompañados por una caja. (ejemplo musical núm. 10)

Lorenzo es conocido por ser un tocador de caja & roncadora. Él toca solo o en pareja, junto con Víctor Mejía de Huinó (distrito de Mato en la provincia de Huaylas) o Pedro Espinoza de Huaylas. La mayoría de sus contratos son en época de carnaval, ya que la caja & roncadora son instrumentos típicos de carnaval. También toca en fiestas patronales, "cuando no hay dinero para

una banda", como él dice. Su repertorio consta de 20-30 huaynos, 4-5 pasacalles y 1 pasodoble, y por lo tanto, es casi totalmente vernáculo.

Grabé y fotografié a Lorenzo demostrando varios instrumentos, como la caja & roncadora, caja & huanquilla, caja & rayán, y algunas de las flautas (roncadora, rayán, huanquilla, flauta).

(fotografías núm. 72-85) (ejemplos musicales núm. 3, núm. 5, núm. 10)

Lorenzo, nacido en 1933, es originario de la aldea de Marka (que significa "pueblo" en quechua) en el distrito de Pueblo Libre, provincia de Huaylas. Su hermano Cirilo todavía vive allí, y viene a Caraz regularmente, para visitar a Lorenzo que vive allí con su familia y para ir al mercado. Tienen un medio hermano, Roberto, que toca el clarinete en una banda. Lorenzo y Cirilo también tocan chiska en el grupo folclórico "La Llampa de Huaylas". Al actuar, están vestidos con una camisa blanca, pantalones de color azul oscuro, sandalias, un chaleco azul oscuro, las típicas mangas de punto de Caraz, con patrones geométricos en blanco y negro, una bolsa de coca y un sombrero de fieltro blanco o rojo. En otras ocasiones, Lorenzo usa ropa moderna, p. ej., una camisa clara, pantalones oscuros y una gorra o un sombrero de paja.

Lorenzo, su esposa Jacinta, y sus hijos Walter (16), Rosvaldo (1, Zoila (9) y Mercedes ("Mechi") (7) viven en un nuevo barrio de Caraz, en una casa que construyó poco a poco. Un hijo de 18 años va a la escuela en Lima.

Jacinta cocina, lava la ropa, y lleva a los animales (un par de ovejas, cerdos y un burro) a pastar. Cuando las niñas tienen tiempo, ayudan a su madre con la cocina, o llevan a los animales a pastar, aprovechando la situación para jugar, haciendo un columpio improvisado de un pedazo de cuerda. Jacinta también es sanadora, una vez la vi tratar el brazo roto de un niño.

La principal fuente de ingresos de Lorenzo es la venta de helados en la plaza y en el mercado de Caraz, o en fiestas de la zona, llevando el helado en una caja de poliestireno para que no se derrita. Por la mañana, antes de ir a las rondas de vendedor de hielo, trabaja en su pequeña parcela de tierra donde cultiva maíz y verduras. Gana algún dinero al día más comida, comida y bebida para tocar la caja & roncadora, lo que generalmente hace en las provincias de Yungay y Huaylas. Y toca chiska u otros instrumentos tradicionales para acompañar a "La Llampa de Huaylas". Viajó hasta Trujillo, Lima y Arequipa con este grupo, para actuar en fiestas o concursos.

También sabe cómo tocar la chiska y la tinya para acompañar a los danzantes Shaqsha y Shaqapa.

Solo tiene dos años de escuela primaria, "porque repetí clases a menudo", como él dice. Trabaja duro y cuida de su familia lo mejor que puede. A diferencia de otros artistas, Lorenzo no muestra el comportamiento desviado que parece ser bastante común con los músicos. Es un trabajador duro y honesto y un buen hombre de familia que no bebe ni tiene aventuras, y que toma su música en serio, como veremos.

Lorenzo Piscoche es un buen ejemplo de músico tradicional: toca todos los instrumentos tradicionales como la caja & roncadora, caja & rayin, caja & huanquilla, tinya, chiska, flauta, quena y clarín. También sabe tocar instrumentos de cuerda como la mandolina y el violín, pero nunca le oí tocarlos. No canta. Aprendió a tocar la flauta y la chiska a la edad de 12 años, la mandolina y el violín a los 15, y la caja & roncadora a los 18, escuchando a otros músicos. Hoy en día, también aprende escuchando radio o discos. Cuando le pedí que tocara una escala en la roncadora, no pudo obedecer, ya que no concibe la música en una escala ascendente o descendente, solo términos de una melodía. Para Lorenzo, la música depende en gran medida de su contexto, p. ej., la melodía, y no puede ser analizada como una entidad objetiva.

Él mismo fabrica muchos de los instrumentos, como cajas, tinyas, huanquilias, chiskas y flautas. Los otros instrumentos que utiliza se compran en los distritos vecinos de Mato, Yungay y Pueblo Libre. Su hijo Rosvaldo hace quenas con aluminio o plástico, y su hermano Cirilo también hace flautas de diferentes tipos. (ver capítulo 2.2.2).

No toca música para ganarse la vida, sino porque le gusta, y porque la gente viene y se lo pide. Se considera un aficionado, porque le gusta tocar música pero no sabe ni escribir ni componer.

Grabé y fotografié a Lorenzo en varias ocasiones. Durante el carnaval de 1981 tocó en diferentes "montes", árboles adornados alrededor de los cuales se desarrolla el carnaval: el de Nueva Victoria/Caraz, y el de Acobamba/Yungay. En Nueva Victoria tocó solo, acompañando a las personas que cortaron el árbol, lo llevaron a la plaza y lo pusieron de nuevo para decorarlo. En Acobamba formó un dúo con Víctor Mejía con el mismo propósito. Durante una serenata en vísperas de la Creación Política de la

provincia de Huaylas, en 1980, Lorenzo tocó caja & roncadora; en 1981, no fue invitado. En 1980 participó en un concurso con motivo del 61 aniversario de la Guardia Republicana de Caraz, junto con un arpista y tres orquestas de cuerdas; terminó último. Esto no se debe tanto a que no toca bien, como a los gustos mestizos de los habitantes de Caraz, que posiblemente encuentran la caja & roncadora demasiado "rurales". Cuando le pregunté qué significa "música" para él, él respondió:"Los instrumentos que tocan".

La respuesta a mi pregunta porqué el toca música fué: "La gente se ha acostumbrado a tener la música en cada estancia. Es para divertirse, para dar una fiesta. Estás alegre con esta música, bailas y bebes. Un huayno por si da ganas de bailar."

Aunque Lorenzo podría ser considerado cholo, todavía tiene muchos rasgos indios, como hablar quechua y tocar música tradicional. Sus hijos ya se comportan de una manera mucho más urbana. Observa de cerca su educación, está en contacto con los profesores, y se asegura de que los niños hagan sus deberes.

El día antes de irme a Europa fui invitada a su casa para una comida de despedida de "shaqwe" (sopa de guisantes verdes) y "cuye picante" (cobaya frito y patatas con una salsa de pimientos picantes). Vi un arpa de pie en la esquina de una habitación. Cuando se le preguntó qué hacía el arpa allí, dijo que pertenecía a uno de los músicos de una orquesta de cuerdas en la que iba a tocar el violín. Dado que hay una tendencia a apreciar las orquestas de cuerdas más modernas que los grupos musicales tradicionales, parece que está cambiando de un tipo de música más tradicional a uno más moderno, con el fin de tener una base más amplia como músico.

Será muy interesante ver qué dirección tomarán las actividades musicales de Lorenzo: ¿tocará menos las flautas & caja, a favor de la orquesta de cuerdas, y cambiará su repertorio?

3.4.2: Los intérpretes de Tumpa

Así como Lorenzo Piscoche es un músico tradicional bastante representativo, Tumpa es un ejemplo de un pueblo representativo. En cuanto a la variedad de grupos musicales, es una buena ilustración de la importancia de la música en el Callejón de Huaylas.

Varios músicos y danzantes serán descritos por separado, contra el telón de fondo de Tumpa como una unidad socioeconómica, seguido de una descripción de los eventos durante los cuales la música y la danza han sido observadas por mí en su contexto social.

Tumpa es un pueblo a seis kilómetros por encima de Mancos, en el distrito de Yungay, a una altitud de 2.850 metros. Se encuentra al pie del glaciar Huascarán, y los glaciares Huandoy, Huascarán y Hualcan se pueden ver desde la plaza de Tumpa, ¡una magnífica vista al atardecer! Un campamento para escaladores de montaña está situado en la aldea cercana Musho, y los turistas pasan por la zona en sus caminatas a través de las estribaciones.

Conocí a Tuapa en 1977 durante un viaje a caballo con Maminka, una amiga que había sido maestra allí. Fuimos invitados a comer por Julia, en cuya boda Maminka había sido madrina. En ese momento, Julia y su marido Félix tenían dos hijos pequeños. Como quería saber más sobre la vida en un pueblo indio, le pregunté si podía pasar una semana con ellos, a lo que estaban de acuerdo. En 1980 volví a Tumpa y me quedé con Julia y Félix de nuevo. Su hijo menor había muerto de gastroenteritis, pero mientras tanto habían tenido un nuevo bebé. Su casa de adobe, que fue construida en parte en 1977, ahora estaba terminada y la pared al lado de la "calle" estaba recubierta con una pintura verde claro. Me hicieron una habitación en el ático, donde pusieron una cama y una pequeña mesa junto al suministro de maíz y los cobayes.

Felix tiene una pequeña parcela comunal que trabaja, y también trabaja para otros a veces. Julia trabaja en la tierra o lleva a los animales a pastar, y cuida de los niños y de la casa. En lugar de pagar mi estancia, traje algunos regalos y compré pan, azúcar, huevos, etc. en Tumpa.

Más tarde, también me quedé con Donato, su esposa Fortunata y sus dos hijos pequeños. Donato toca la mandolina en la orquesta de cuerdas "Los Aventureros de Tumpa". Además de tener una parcela de tierra comunal que trabajan, Donato y Fortunata tienen una pequeña tienda de comestibles

en el salón de su casa. Además, van a la costa a recoger algodón de abril a junio, (fotografías núm. 86, 87) Me invitaron a quedarme en su casa durante la fiesta de Santa Eduvigis, ya que Donato y su hermano Alvino iban a ser ambos Capitanes y, por lo tanto, patrocinadores de la fiesta. No hace falta decir que celebré la ocasión de observar de cerca la vida cotidiana de un músico.

Tumpa es una comunidad indígena (ahora campesina) oficialmente reconocida desde 1957. La población, de alrededor de 1.560 habitantes en 1981, según una de las autoridades locales, se compone principalmente de campesinos indios de habla quechua. Tumpa no se vio afectada por la reforma agraria, ya que era propiedad de la comunidad desde 1715 en adelante, y nunca fue una hacienda o tierra de propiedad pública. La propiedad de la tierra es comunal, y los agricultores tienen de 1,5 a 3 ha. de tierra, de la que tienen usufructo pero que consideran su propiedad. Cultivan maíz, papas, trigo, quinua, calabaza, oca, guisantes y frijoles en estas pequeñas parcelas para su propio consumo, vendiendo cualquier excedente que puedan tener a pueblos costeros como Chimbote, o en el mercado en Mancos. Desde 1964, 360 ha. de tierras comunales se utilizan para la plantación de eucaliptos, que se cortan y venden a forasteros, principalmente para la construcción de viviendas. El Departamento Forestal del Ministerio de Agricultura autoriza la cantidad de árboles y se alquilan camiones para sacarlos de Tumpa. El dinero ganado se gasta en proyectos comunales, y a los trabajadores de Tumpa se les paga la tarifa vigente para el trabajo diurno. Los que no pueden subsistir trabajando en su propia tierra y/o en la plantación comunal de eucaliptos, van a la costa a recoger algodón, a las islas de guano, o a Lima a trabajar en construcción de viviendas, etc.

Tumpa se divide en cuatro barrios: barrio Centro, barrio San Antonio, barrio Ancash y barrio Shocosh, cada uno con su propio comité: un presidente, secretario, tesorero y fideicomisarios, así como un número proporcional de trabajadores ("braceros") a cargo de los proyectos comunales. El consejo de administración está formado por un teniente gobernador, un agente municipal, un alcalde pedáneo, un presidente de la comunidad, un presidente de vigilancia y un juez de paz. Estas "cargas" (tareas) se cumplen durante uno o dos años.

En Tumpa hay una escuela primaria y una secundaria y se está construyendo un jardín de infancia. También hay un taller ("Centro de Capacitación Laboral"), donde los adultos pueden aprender varios oficios manuales. Cuando varias de estas obras públicas fueron inauguradas por el jefe de ORDENOR-Centro, se entregó un monto de 446.985 soles (unos 1.300 dólares) a nombre de la Embajada de los Países Bajos para la compra de equipos de generación eléctrica. (La Prensa, 3 de febrero de 1981)

Hay un puesto médico atendido por un asistente médico, visitado de vez en cuando por un equipo de médicos y enfermeras como parte de un programa para combatir ciertas enfermedades como la "verruga" que se parece al paludismo.

Cuando la situación lo requiere, se pone en uso un sistema de megafonía operado por batería llamado "Radio Tumpa" (un conjunto de altavoces ubicados estratégicamente): se hacen anuncios públicos y tocan discos. (No es de extrañar que una serie de canciones del repertorio de la orquesta de cuerdas local provenga de discos tocados en esta "radio".)

Tumpa se considera una comunidad progresista: está tomando medidas para convertirse en un distrito oficialmente reconocido, para lo cual tiene que cumplir con ciertas condiciones: un mapa de la zona, información sobre la población, infraestructura existente, etc. Un sistema de agua corriente a unas 200 casas en el centro de Tumpa fue construido con mano de obra comunal en 1981, y se han tomado medidas para extender el sistema eléctrico de Mancos a Tumpa.

En el momento de la investigación había una serie de grupos musicales en Tumpa: tres grupos de músicos de chiska y tinya, una orquesta de cuerdas, una banda y un grupo de jóvenes danzantes de Atahuallpa. Se celebraron entrevistas formales con algunos de ellos (véase el capítulo 3.2). La relación entre el tipo de conjunto (más tradicional o más moderno) y los antecedentes de los músicos (su edad, profesión e identidad étnica) se examinó más específicamente.

Tocadores de chiska y tinya

Uno de estos grupos es el "Conjunto Cruzcoto" que consta de Toribio Vactación (6, chiska; Eugenio Palma (61), chiska; Marcelo Wakanka (4, tinya; y Francisco Vactación - hijo de Toribio - (39), tinya. Todos ellos

provienen de un barrio llamado Cruzcoto en el barrio Shocosh, son agricultores, y tienen muy poca o ninguna educación formal. Todos hablan quechua, y los miembros mayores del grupo hablan poco o nada de español. Acompañan a los Capitanes y a los danzantes de Shaqsha durante fiestas religiosas como la de Santa Eduvigis y Santa Rosa. Su repertorio consiste en lo que llaman "música típica", música típica de la zona: pasacalles, huaynos para los Capitanes, y música especial para la Santa: saludarla , rezar, y despedirse de ella.

Generalmente ganan algún dinero, además de comida y alojamiento. (Según Lorenzo Piscoche, que escuchó una grabación que hice de ellos, solo deben tocar música de Capitán y no música de Shaqshas, para lo cual no usan los instrumentos adecuados. "Se mezclan y no tocan uniformemente."

De los ancianos tocando chiska y tinya, uno (Eugenio Palma) murió en el momento de la investigación. Toribio Vactación, el "maestro" que enseñaba a los otros estaba todavía vivo cuando me fui, pero me dijo que los jóvenes de Tumpa ya no quieren aprender a tocar chiska y tinya, por lo que este tipo de música no se tocará finalmente.

(fotografías núm. 88 a 90)

Tocadores de caja & roncadora

Se decía que un vecino de Eugenio Palma en Cruzcoto tocaba la caja & roncadora, pero nunca lo oí tocar. Dos jóvenes de Cascapara en la Cordillera Negra fueron traídos a Tumpa en varias ocasiones por uno de los maestros de escuela que era de Cascapara: durante la fiesta de Santa Eduvigis, para el cierre del año escolar, y en una recaudación de fondos para el Shocosh Sports Club en el momento de la fiesta de San Pedro. Tocaban pasacalles, huaynos, huaylas (música tipo huayno del Centro del Perú), así como marineras, valses y cumbias, aprendidas escuchando discos y la radio. También tocaron danzas tradicionales y música religiosa, que, según dijeron, son una herencia de sus antepasados y aprendieron de tocadores mayores.

[**ejemplo musical núm. 4**]

Arpistas

Un arpista, Dionisio Muñón o "El cholo desesperado", fue observado durante la fiesta patronal de Carhuaz, cuando era miembro de un pequeño grupo de arpa, dos violines, y una trompeta con sordina acompañando a un grupo de danzantes Antihuanquillas de Tauripampa en la Cordillera Negra. A menudo estaba de viaje de negocios a Chimbote, y no se le veía participando mucho en la vida cotidiana de Tumpa, aunque su familia vive allí y cumplió algunas cargas importantes en el pasado.

Orquestas de cuerdas

Tumpa tiene una orquesta de cuerdas llamada "Los Aventureros de Tumpa", compuesta por unos diez músicos y una vocalista. Por lo general, hay uno o dos violines, dos mandolinas, dos o tres guitarras y una quena (de plástico). El violinista señala a los otros músicos comenzando una pieza musical. Un joven que solía tocar la guitarra con el grupo y era considerado el mejor tocador, ahora vive en Lima, donde es miembro de la orquesta "Vibracíon Ancashina", que actúa en fiestas de Ancashinos en Lima. La orquesta fue fundada en 1969 por Teodoro Cashpa, y él y su hermano Victorio, que ahora es el director del grupo, son los únicos músicos originales que quedan. Todos los miembros firmaron un libro de actos en el que se anotan reuniones y compromisos.

Su repertorio consiste principalmente en lo que llaman "música ancashina": huaynos o chuscadas, huaylas, pasacalles, marineras y valses. Ninguno de ellos sabe leer la notación musical, y se consideran aficionados ya que no pertenecen a un sindicato de músicos que interpretan música folclórica. Aprenden su música escuchando a otros grupos y a los discos que se escuchan en la megafonía o en la radio.

Martha Granados, la vocalista, escribió palabras a varios huaynos compuestas por su tío, Enrique Mishti, un guitarrista que ahora vive en Lima.

Los instrumentos se compran en Huaraz, Lima y Chimbote, y son propiedad de los propios músicos.

El grupo ha grabado dos singles con tres chuscadas (una de ellas compuesta por Victorio Cashpa) y un huayno, con Julia Ancashina como vocalista, en el

sello Chasqui. Hoy en día, dicen, el grupo tendría que pagar por la grabación, y también comprar los primeros 500 discos ellos mismos, una propuesta que es demasiado cara para el grupo.

Ganan algún dinero, además de comida y comida. Los hombres llevan camisas azul claro y pantalones y sombreros oscuros, y la vocalista está vestida con una blusa brillante y faldas. El grupo actuó en estadios de Chimbote y Lima y fue reconocido por la Escuela Nacional de Artes Folclóricas en 1974; recibieron una tarjeta de identificación que les permite actuar donde quieran.

Muchos de los miembros del grupo están relacionados entre sí: Donato (28, mandolina) y Alvino Chávez (24, quena y mandolina) son hermanos; también lo son Teodoro (38, mandolina) y Victorio Cashpa (36, guitarra), y Miguel (25, guitarra) y Julio Garay (27, guitarra). El quena, Pedro Granados (2, es medio tío de Martha Granados, la vocalista (13). Además, Miguel y Julio Garay, Pedro Granados y Antonio Pana todos tienen el segundo nombre (apellido de la madre) "Shocosh", lo que los hace relacionados a través de la línea femenina. La mayoría de los miembros del grupo son agricultores con educación primaria; Donato Chávez posee una pequeña tienda de comestibles, y Alvino Chávez es técnico veterinario. Martha Granados asiste a la escuela secundaria en Tumpa. (fotografías núm. 91-94)

Bandas

La Banda Centro Musical "Brisas del Huascarán" consta de unos 14 músicos que tocan bombo, tarola, platillos, trompetas (2), clarinetes (2), saxofones alto (3), trompa tenor, tubas tenor (2), y tuba bajo. Los instrumentos de percusión pertenecen a la banda como institución, mientras que los otros instrumentos son propiedad de los músicos respectivos, que a veces fueron comprado con dinero prestado por la banda. A menudo, tres músicos (clarinete, trompeta y tuba tenor) de la Banda "San Martín de Porres" de Chontayoq/Huaraz reforzaron la banda bastante joven e inexperta, que fue fundada en 1979 con el objetivo de fomentar el folclore nacional, como se menciona en el libro de actos.

El repertorio de la banda consiste principalmente en lo que llaman música típica de Ancash y Perú: principalmente huaynos, pero también marineras, valses, una cumbia o polca ocasional, y marchas militares y religiosas.

A veces, la banda contrata a un profesor de música de Huaraz durante una semana para enseñarles notación musical y nuevo repertorio de los géneros criollos o internacionales. Se consideran semi-profesionales, porque saben leer música pero todavía necesitan un profesor de música. Un buen músico, para ellos, es aquel que sabe leer notación musical. Una buena banda es bien disciplinada y cultiva su música, haciendo feliz a la gente.

En su primer año, actuaron en unas 50 ocasiones en aldeas y pueblos del Callejón de Huaylas, desde Huaylas en el norte hasta Recuay en el sur, vistiendo ropa diaria, ya que aún no tienen el dinero para comprar ropa especial como trajes o uniformes. Actuaron en Tumpa en las fiestas de Santa Eduvigis y San Pedro. La mayoría de los miembros son agricultores, pero algunos también tienen otras ocupaciones, como panadero, obrero de la construcción, tendero, etc. Todos son de Tumpa, y algunos tienen educación primaria. Como en el caso de los miembros de la orquesta de cuerdas, muchos de los miembros de la banda están relacionados: Bernardo (28, clarinete), Pablo (30, saxofón alto) y Máximo Pinashka (24, saxofón alto) son hermanos, al igual que Mauro (24, tuba tenor) y Pedro Gonzales (18, tarola y trompeta), y Nicolas (22, tenor tuba, saxofón alto), Emilio (24, platillos, trompeta) y Eugenio Cashpa (26, tenor tuba). El bajista Luis Waromo Vargas (3 es primo paterno de Juan Vargas Silva (26), que toca el clarinete, al igual que Romulo Calvo Gonzales (18) que toca platillos, y Herminio Chávez Gonzales (36) que toca trompeta. Este último está casado con la hermana del bajista, Arturo Caya Quero (31), un panadero local. Su hijo, Mario Chávez Caya (7), ocasionalmente toca el güiro.

(fotografías núm. 51 -54)

En el momento de la investigación, una segunda banda, "Flor Huascarán" se estaba reorganizando, después de un período de inactividad. Hay cierta rivalidad entre estas bandas, que desconfían entre sí y no intercambian músicos.

Danzantes de Atahuallpa

Hay un grupo de alrededor de 7 jóvenes danzantes de Atahuallpa, que bailaron para el barrio San Antonio el día principal de Santa Eduvigis, acompañados por un violinista de 15 años y su hermano de 11 años que tocaba tinya; el grupo se llama "Paucar Andino", y existe desde 1980. Fueron inspirados por un grupo de danzantes Atahuallpa de Carhuaz que fueron invitados a Tumpa en 1978 por el padre de los músicos, y conocen solo un verso cantado, que es el siguiente:

Cuzco, Piura, Cajamarca, donde fue un reino

Reino poderoso del Inca Atahuallpa

Sacsayhuaman, linda fortaleza

Linda fortaleza del Inca Atahuallpa.

Tocan en lo que se llama el estilo de Cajamarca: "bailes" y "peleas" para los danzantes, y huaynos para ser bailados con espectadores.

(fotografías núm. 97, 98)

(Me dijeron que hay danzantes Shaqsha y Mozo en Tumpa, pero nunca los vi actuar. Los danzantes Mozo están acompañados por el arpista Dionisio Mutton y un violinista, y los danzantes Shaqsha por el conjunto "Cruzcoto". Se dice que los danzantes Huanquilla provienen de la aldea vecina de Yanamito.)

Hay una serie de ocasiones en la que los grupos de música y danza mencionados anteriormente actúan en Tumpa: religiosos, así como laicos, comunales y privados. Algunas ocasiones religiosas y comunales como la fiesta de Santa Eduvigis, San Pedro, y Navidad, se describirán con más detalle a continuación.

La mayoría, si no todos, de los músicos y danzantes son campesinos indios o cholos, nativos de Tumpa, hablan quechua así como español, y tienen un bajo nivel de educación formal. Dado que los artistas y el público viven y trabajan en la misma zona y están en estrecho contacto diario entre sí, su relación es cara a cara.

Algunos de los músicos de Tumpa van a la costa durante unos meses al año, donde ganan más dinero que en Tumpa. No hace falta de decir que esta migración temporal tiene sus efectos en los grupos musicales: muchos miembros pueden estar ausentes en un momento (por ejemplo, la temporada de recolección de algodón), por lo que no pueden ensayar; por otro lado, los que se van a menudo vuelven con grabadoras de cassette y casetes con música de la costa, trayendo nuevos tipos de música. Todavía no es posible decir qué influencia tendrá esto en la música de Tumpa en el futuro, pero está destinado a ser más fuerte a medida que pasa el tiempo (y la migración). El tema de la migración se tratará más ampliamente en el capítulo 5.1.

Santa Eduvigis

El patrón de Tumpa es San Pedro, celebrado el 29 de junio, pero la fiesta de Santa Eduvigis (o "Shullurumi" en quechua), celebrada del 21 al 23 de febrero de 1981, parece ser más importante. La fecha de esta fiesta se establece en consulta con el sacerdote de Yungay, quien me dijo que Santa Eduvigis es una santa polaca cuya fiesta debe celebrarse el 16 de octubre. Está pensando en suprimir la fiesta por completo, ya que la considera pagana. Ahora coincide con el carnaval, y la estatua de la Santa recibe talco y agua arrojados a ella a veces, en el abandono general del carnaval.

No había programa oficial de la fiesta, pero el curso de los eventos es generalmente conocido de fiestas anteriores y de boca en boca. Varios barrios tienen sus grupos de Capitanes: hombres a caballo, acompañados por músicos tocando chiskas y tinyas, así como uno o dos auquis a pie. Estos grupos de músicos están contratados por la duración de la fiesta; los barrios que pueden permitírselo pagan para una banda.

(fotografías núm. 95- 103)

[**ejemplo musical núm. 11**]

Los Capitanes están vestidos con pantalones oscuros y camisas blancas con pecheros o dos bandas bordadas adornadas con monedas, pequeños espejos y amuletos en el pecho. Llevan sombreros oscuros con coronas de

flores de papel a su alrededor, y llevan un bastón de madera en sus manos. La mayoría de ellos tienen que comprar ropa nueva, coronas de papel y bandas, alquilar un caballo y un bastón, y ofrecer una o más comidas al grupo de Capitanes al que pertenecen, a sus músicos y sus invitados. Además, cada Capitán da una cantidad de dinero que se destina a pagar a los músicos, sus auquis y los gastos del sacerdote. En el caso de uno de ellos, esto equivalía a unos dos meses de salario diario, que se costeaba parcialmente vendiendo su excedente de maíz. Algunos de los Capitanes contrataron músicos privados, como un dúo de tocadores de caja & roncadora (más un guiro) y una banda, mientras que un grupo de jóvenes danzantes de Atahuallpa actuaron gratis, por devoción a la Santa.

La siguiente tabla muestra los barrios y sus Capitanes con músicos.

Barrios	Capitanes	Músicos	Auquis	Otros grupos
Shocosh	10	4	2	2 cajas & roncadoras
San Antonio	5	4	1	Atahuallpas con músicos
Shocosh/ San Antonio	2	3	2	Banda
Centro	8	4	2	

El hecho de que el barrio Ancash no tuviera un grupo de Capitanes, y San Antonio y Shocosh estuvieron representados dos veces, puede deberse a la falta de patrocinadores para uno (Ancash) y un excedente de patrocinadores para los otros (San Antonio y Shocosh). Ancash es el barrio más pequeño, con 45 braceros versus 95 para el barrio San Antonio, y solo patrocinó una banda una vez mientras yo estaba allí, cuando la Banda "San Martín de Porres" de Chontayoq/Huaraz se contrató para la Navidad de 1980. El grupo Shocosh/San Antonio solo tenía dos Capitanes, ambos hombres influyentes, que contrataron a una banda durante dos días. Pueden estar pidiendo un favor especial a la Santa, o dándole las gracias por favores concedidos. Además, ser Capitán trae cierto prestigio.

El 21, después del desayuno, los grupos de Capitanes hicieron su entrada en la plaza, acompañados por sus chiskas y tinya, así como los tocadores de caja & roncadora, los Atahuallpas y la banda. Después de la última misa, alrededor de la una de la tarde, tuvo lugar una breve procesión, con mujeres llevando la estatua de la Santa. Por la tarde, la Santa fue llevada a su casa en la plantación de eucaliptos, a unos tres kilómetro de la plaza. Aquí es donde nació y donde creció. Al llegar allí, fue recibida por hombres que llevaban cruces de madera decoradas con flores y la pusieron en una simple cabaña donde pasó la noche. Prácticamente todo el pueblo acompañó a la Santa a su lugar de origen: los Capitanes a caballo, los músicos, y muchos otros, tirándose agua y talco, bebiendo y gritando. Dado que esta fiesta tiene lugar en la temporada de lluvias, esta es una tarea fría y húmeda.

En la mañana del 22 los Capitanes a caballo hicieron su entrada en la plaza, mientras los músicos tocaban música especial de Capitán "para hacer bailar a los caballos". Por la tarde, la Santa fue llevada de nuevo al pueblo. Pocas cuadras antes de llegar a la plaza, los Capitanes para el año siguiente se dieron a conocer montando los caballos de los actuales Capitanes hasta llegar a la plaza. Después de algunas vueltas alrededor de la plaza, acompañada por músicos tocando huaynos y pasacalles (y no música religiosa como en una procesión) la Santa fue traída de vuelta a una pequeña capilla, ya que la iglesia recién construida en la plaza no tiene puerta y ella no estaría segura allí.

En el último día de la fiesta la Santa fue puesta de nuevo en su lugar (la "colocación"), acompañada de tinyas y chiskas, cuando todos se fueron a casa. Durante los días siguientes, algunos Capitanes todavía ofrecieron comidas, y los músicos se pagaban con dinero sobrante, o tocaban a cambio de comida y bebida.

Dado que no hay suficiente tocadores de tinya y chiska en Tumpa para acompañar a todos los grupos de Capitanes, algunos vinieron de aldeas vecinas. Los dos jóvenes tocadores de caja & roncadora provenían de Cascapara, más o menos frente a Tumpa en la Cordillera Negra.

La banda fue contratada por los Capitanes de Shocosh/San Antonio, quienes compartieron el costo de la banda. Los tocadores de chiska y tinya con sus auquis acompañantes ganaron dinero para los tres días de la fiesta. Cada Capitán aportó dinero para los músicos, auquis y gastos del sacerdote.

Ambos hermanos Chávez, de "Los Aventureros de Tumpa", fueron Capitanes. Esto significaba que tenían que gastar una cantidad considerable de dinero: su contribución a músicos, auquis y sacerdotes; comprar ropa nueva; alquilar un caballo; y proporcionar a su grupo de Capitanes con comida y bebida una vez durante el fiesta. La comida consistía en "chocho" (frijoles de altramuz mezclados con perejil, cebollas y pimientos picantes que se comen como aperitivo), sopa de pollo con fideos y un plato principal de pescado (seco), conejo o cobaya servido con arroz y patatas hervidas y una salsa de pimientos picantes. Donato hizo una mezcla de jugo de fruta enlatado y ron, y sirvió cerveza también. Contrató a dos tocadores de caja & roncadora el 21, y de nuevo el 25, cuando era su día para alimentar a los Capitanes. Los gastos de Alvino eran casi tan altos como los de Donato.

San Pedro

San Pedro, celebrado el 29 de junio, es el patrón de Tumpa. En 1981 el día principal fue patrocinado por la Sociedad de Personas Solteras (4 mujeres, 5 hombres), que contrató a la banda "Brisas del Huascarán" a un precio "amistoso", ya que uno de los miembros de la Sociedad también era miembro de la banda. Se celebró una misa, seguida de una procesión acompañada por la banda tocando la recién aprendida marcha "Perú Adelante" y marchas religiosas como "Señor de la Soledad". Se llevaron nuevas efigies del corazón de Jésus y San Martín de Porres, así como la Virgen de Guadalupe, Santiago Mayor y San Pedro.

El 30 de junio, otro grupo de (3) patrocinadores de Shocosh contrataron a la banda; se celebraron dos misas y una procesión con las imágenes de Santa Eduvigis, Virgen de Guadalupe, Corazón de Jésus, San Martín de Porres, Santiago Mayor y San Pedro. Las efigies femeninas eran llevadas por mujeres, mientras que las efigies masculinas eran llevadas por hombres.

Navidad

En la Navidad de 1980, se realizó una misa y procesión de la imagen de Cristo como niño, con las bandas "San Martín de Porres" de Chontayoq/ Huaraz y "Los Recuerdos de Huashcao" de la aldea vecina de Huashcao. Estos fueron patrocinados por gente de los barrios Ancash y Shocosh; cada

banda acompañó la imagen a la mitad de la plaza. Por la noche, los "pastores": 14 niñas, 14 niños, 2 "ángeles" y 2 auquis cantaron villancicos y actuaron sketches en la iglesia.

Concurso

En diciembre de 1980 se organizó un concurso en el que participaron los siguientes grupos de aldeas vecinas:

1) Banda "Juventud San Lorenzo", de Yanamito (11 músicos)

2) Banda Musical "Los Recuerdos de Huashcao", de Huashcao (12 músicos)

3) Banda "Juventud Sol de Oro", de Cajapampa (14 músicos)

Banda Centro Musical "Huascarán", de Yanamito (14 músicos)

Banda "Los Claveles", de Huashcao (10 músicos)

6) Orquesta de cuerdas "Liber de Ancash", de Yanamito (2 violines, 2 guitarras, y Julia Ancashina como vocalista)

7) Orquesta de cuerdas estudiantil de la escuela secundaria de Tumpa (1 violín, 2 guitarras, 1 mandolina y vocalista).

La orquesta de cuerdas "Los Aventureros de Tumpa", con Martha Granados como vocalista, actuó pero no participó en el concurso, ya que fueron los anfitriones. Todos los grupos tocaban un marinera y dos huaynos, después de lo cual fueron juzgados.

En conclusión, se puede decir que la música y la danza son una parte importante de la cultura de Tumpa: hay un número considerable de músicos, y no hay fiesta sin música y danza. Toda la gama de música y danza india y cholo fue presenciada en los diversos eventos, la mayoría de los cuales fueron religiosos y comunitarios. Aunque parece haber una tendencia hacia instrumentos más modernos como los utilizados en las orquestas de cuerdas y en las bandas, el repertorio sigue consistiendo principalmente en huaynos y pasacalles vernáculos, además de valses y marineras de las tierras altas. Como en el caso de Lorenzo Piscoche, será interesante seguir los desarrollos, tanto socioculturales como musicales, de un pueblo en movimiento como Tumpa.

Ahora que hemos hablado de los intérpretes y su relación con su música y danza, es hora de mirar el contexto: ¿qué tipos de música y danza se realizan, cuando, y quién participa?

Capítulo 4: Los eventos celebrados en el Callejón de Huaylas

4.1: El significado de las fiestas

"La idea misma de una ceremonia religiosa suscita la idea de fiesta. Por el contrario, toda fiesta, aunque sea puramente laica por sus orígenes, tiene ciertos caracteres de la ceremonia religiosa, porque, en todos los casos, tiene el efecto de acercar a los individuos, pone en movimiento a las masas y suscitan así un estado de efervescencia, a veces incluso de delirio, que no carece de parentesco con el estado religioso." (Durkheim, 1968:547)

Ahora que hemos discutido los instrumentos, los conjuntos, el repertorio de música y danza, los intérpretes y su público, y hemos visto cómo ha tenido lugar una cierta evolución de lo más tradicional a lo más moderno, es hora de tratar con los eventos. Estos están estrechamente relacionados con la gente del Callejón de Huaylas, ya sean indios, cholos o mestizos, y muestran un desarrollo de lo tradicional a lo moderno, como se verá en este capítulo.

Durante las fiestas y otros eventos la importancia de la música y la danza se hace audible y visible, mostrando la estrecha relación que existe entre los diferentes grupos que viven en el Callejón de Huaylas, los instrumentos utilizados y el repertorio de música y danza interpretado por ellos durante estos eventos. Los campesinos indios con sus instrumentos tradicionales y su repertorio de música y danza asisten principalmente a fiestas religiosas en los que participa toda la comunidad - generalmente rural - mientras que los mestizos están presentes en eventos religiosos y seculares en un entorno urbano, escuchan un repertorio diferente de música tocada en instrumentos más modernos, y bailan otros tipos de danzas.

Después de una discusión teórica del fenómeno "fiesta", se discutirán en detalle los del Callejón de Huaylas.

El término "fiesta" se usa para varios tipos de reuniones ceremoniales, algunas públicas y otras privadas, algunas orientadas hacia objetivos comunitarios y otras orientadas hacia objetivos personales. La definición de fiesta de William Mangin (en Smith, 1975:5) basada en la investigación que hizo en el Callejón de Huaylas, puede aplicarse los festivales allí:

"(Una fiesta es) cualquier evento que marca la observancia ritual de ocasiones particulares que tiene como características un personal organizado, una estructura sistemática y tradicional y un complejo de obligaciones rituales. Comer y beber bebidas alcohólicas siempre es parte de una fiesta, mientras que a menudo se incluye música y baile. No se limita a un solo tipo de evento; pero al mismo tiempo, no tiene lugar en cualquier ocasión; los eventos que están marcados por una fiesta se pueden enumerar claramente. Además, cualquier fiesta tiene un carácter ritual, en el sentido de que la fiesta y el evento que marca son inseparablemente asociados, y que la ayuda sobrenatural se espera como resultado de la ejecución de los patrones de comportamiento prescritos."

Los diferentes tipos de fiesta tienen una serie de características en común: son marcadores de tiempo y espacio, y son una expresión de "comunitas".

En todo el mundo los hombres marcan sus calendarios por medio de fiestas, que son una forma de ordenar el tiempo; el progreso del año está marcado por una sucesión de fiestas. Estos pueden pertenecer al ciclo anual de actividades económicas (cosecha, marca de ganado) o al ciclo anual de festividades religiosas.

Estos eventos comunales, ya sean religiosos o seculares, son "cíclicos", p. ej., se repiten a ciertos intervalos, como las fiestas religiosas o las fiestas cívicas. Contrariamente a esto, los eventos privados (excepto los cumpleaños) son ritos "lineales" de transición que ocurren solo una vez en la vida, como el bautismo, el corte de pelo, la boda y el funeral. Mientras que los eventos comunales son fiestas de grupos grandes que trascienden los límites de la comunidad, los eventos privados son fiestas de participación limitada.

"La gran mayoría de las ocasiones ceremoniales son 'ritos de transición', que marcan el cruce de fronteras entre una categoría social y otra." (Leach, 1976:35)

Esto es cierto no solo de los eventos privados, una vez en la vida, sino también de los eventos comunales. Las transiciones están marcadas por rituales y los límites, que son artificiales, son ambiguos y una fuente de conflicto y ansiedad. Estos límites existen tanto en el tiempo como en el espacio.

Esta creación de espacio simbólico se observó durante la mayoría de los eventos, tanto religiosos como seculares. Un ejemplo de estos límites se dará cuando se discuta la fiesta de Santa Isabel de Huaylas. La iglesia y la plaza contigua son territorio sagrado durante la procesión, y la plaza sirve como un campo de acción ritual donde la música, la danza y los gestos son una manifestación de lo sagrado.

"La función central del fiesta es dar ocasión a la gente a regocijarse juntos, a interactuar en un ambiente de aceptación y convivencia. Por lo tanto, la fiesta es (y puede ser utilizado como) un dispositivo primordial para promover la cohesión social, para integrar a los individuos en una sociedad o grupo y mantenerlos como miembros a través de una actuación compartida, recurrente y de refuerzo positivo." (Smith, 1975:9)

Victor Turner (1969:96) llama a este sentimiento de unión, a este "acercamiento del individuo", "comunitas": "un fomento dentro y fuera del tiempo que revela, aunque fugazmente, algún reconocimiento (en símbolo si no siempre en lenguaje) de un vínculo social generalizado que ha dejado de ser y al mismo tiempo aún no se ha fragmentado en una multiplicidad de lazos estructurales." Levi Strauss (1964:25) llama música y mito instrumentos para la obliteración del tiempo ("des machines a supprimer le temps"), que coincide bastante bien con las ideas de Turner sobre la materia (1969:165): "Es fascinante considerar cuán a menudo las expresiones de comunitas están culturalmente vinculadas con instrumentos de viento simples e instrumentos de cuerda. Tal vez, además de su portabilidad, es su capacidad de transmitir en la música la calidad de comunitas humana espontánea que es responsable de esto."

Comunitas está estrechamente relacionado con la "liminalidad" y la "inversión de estatus". La liminalidad se encuentra frecuentemente en rituales cíclicos y calendáricos, generalmente de tipo colectivo, en los que, en ciertos puntos culturalmente definidos del ciclo estacional, los grupos o categorías de personas que ocupan habitualmente posiciones de bajo nivel en la estructura social están positivamente obligados a ejercer la autoridad ritual sobre sus superiores; y ellos, a su vez, deben aceptar con buena voluntad su degradación ritual. Tales ritos pueden ser descritos como 'rituales de inversión del estatus'. A menudo son acompañados por un comportamiento verbal y no verbal robusto, en el que los inferiores insultan e incluso maltratan físicamente a los superiores." (Turner, 1969:167)

Turner (1978:253-255), adaptando el término "liminal" de Van Gennep que describe una fase de ambigüedad en los ritos de pasaje, tratan la peregrinación como un fenómeno cuasi-liminal, para aplicar el término a las sociedades industrializadas, ya que es un mecanismo social voluntario y no obligatorio como los ritos de paso. Mencionan una serie de atributos de la fase liminal de la peregrinación, tales como: homogeneneización del estatus, comunitas, ordalía y reflexión sobre el significado de los valores fundamentales religiosos y culturales. Pareciera que esto es igualmente cierto para las procesiones.

Otra forma en la que las procesiones se parecen mucho a las peregrinaciones es que ambas se asocian con ferias y fiestas: el religioso se combina con el lúdico, el culto y el comercio se yuxtaponen.

En una situación de fiesta, este "tiempo fuera de tiempo", los danzantes a menudo se encuentran en un estado inverso: usan máscaras y se burlan de las personas, las critican o las asustan.

El comportamiento expresivo durante las fiestas puede ser visto como la representación material de ideas abstractas, o "condensación ritual", un término utilizado por Leach. Al convertir ideas, productos de la mente, en objetos materiales, dice, les damos una permanencia relativa. "Los participantes en un ritual están compartiendo experiencias comunicativas a través de muchos canales sensoriales diferentes simultáneamente: las 'dimensiones' verbales, musicales, coreográficas y estéticas son todas susceptibles de formar componentes del mensaje total. Cuando participamos en tal ritual, recogemos todos estos mensajes al mismo tiempo y los condensamos en una sola experiencia." (Leach, 1976:37-41)

Los elementos de una fiesta religiosa, que son formas de ritual en mayor o menor medida, son: la misa, la procesión religiosa, los fuegos artificiales, comer y beber, cantar y bailar, y las actividades comerciales especiales. Las fiestas seculares, como el Aniversario de la Creación Política de un distrito, también son rituales: la imagen religiosa es reemplazada por la bandera peruana, el himno nacional es cantado en lugar de un himno religioso, y hay un desfile de escolares en lugar de una procesión. La música y la danza son elementos importantes durante muchos eventos; son la condensación ritual de ideas en las cabezas de los participantes, y subrayan el sentimiento de unión.

4.2: Los eventos celebrados en el Callejón de Huaylas

Para fines de análisis, los eventos durante los cuales la música y la danza se realizan en el Callejón han sido categorizados como religiosos y seculares, y privados y comunales, resultando en el siguiente gráfico:

- actos religiosos comunitarios;
- acontecimientos religiosos privados;
- acontecimientos seculares comunitarios (subdivididos en acontecimientos seculares comunitarios tradicionales y modernos);
- acontecimientos seculares privados.

	RELIGIOSO	SECULAR	
COMUNAL	-fiestas patronales -carnaval -otras celebraciones religiosas	Tradicional	Moderno
		-faenas	-fiestas cívicas -bailes sociales -diversión
PRIVADO	-bautismo -boda -funerales	-cumpleaños y otras pequeñas fiestas	

Para ilustrar el papel de la música y la danza en el Callejón de Huaylas, algunos eventos religiosos comunales, eventos religiosos y seculares privados y eventos seculares comunales se describirán en los capítulos 4.2.1, 4.2.2 y 4.2.3.

Se pueden distinguir tres tipos de fiestas: las de devoción, las de diversión, y las de devoción así como de diversión. Los días festivos en los que la actividad principal tiene lugar en la iglesia con la participación del párroco y con poca o ninguna fiesta, bebida, baile o actividad comercial se clasifican como religiosos de orientación. En estos, la misa, la procesión, las vísperas o los servicios de oración son los principales, si no los únicos, eventos y fiestas considerados de devoción. Corpus Christi y Semana Santa son esencialmente fiestas de devoción, sin baile ni otra recreación pública. Otras fiestas tienen un aspecto religioso, pero también son recreativas, como las fiestas patronales, que son una mezcla de actividades religiosas y seculares,

de devoción y diversión. Después de la misa, la procesión tiene lugar alrededor de la plaza, y la música y la danza que la acompañan son de un tipo exclusivamente religioso. Sin embargo, justo en la periferia de la plaza, en bares y restaurantes improvisados, la música secular es interpretada por grupos de músicos, generalmente una combinación de arpa y violín o una pequeña orquesta de cuerdas. En estas "cantinas" la gente come y bebe, escucha la música y baila huaynos. Sin embargo, tanto la música de la procesión como la en las cantinas son parte de la fiesta, y la gente de los bares no está totalmente excluida de la procesión: oyen los cohetes, las bandas y los cantos desde lejos, y siguen siendo parte del acontecimiento. Los tipos de música y danza en las cantinas y las de la procesión son mutuamente excluyentes: marchas religiosas contra huaynos, y banda o flauta y tambor contra instrumentos de cuerda. El carnaval es principalmente una fiesta de diversión, con pequeños matices religiosos.

Algunas de las festividades religiosas muestran una sincronización deliberada de las prácticas católicas con las celebraciones religiosas, agrícolas y de fertilidad tradicionales; hay numerosos eventos similares en toda la región andina programados para las estaciones de cosecha para sugerir que la iglesia colonial prestó especial atención a tales ceremonias. (Doughty, n.d.:9)

Un ejemplo de esta sincronización sería la veneración de la Virgen María, que se identifica con la "Pachamama" o madre-tierra, la deidad suprema de los pueblos andinos. (ver Van Kessel, 1981:271-273)

En el Callejón de Huaylas, ejemplos de tal sincronización serían el carnaval, el Corpus Christi y algunas de las fiestas patronales, pero la Semana Santa y algunas fiestas patronales son principalmente eventos católicos. Algunas comunidades prefieren sus propias fiestas campesinas a las fiestas católicas oficiales. Por ejemplo, aunque la Virgen de la Asunción (15 de agosto) es la patrona de Huaylas, Santa Isabel (8 de julio) es una fiesta mucho más grande y mejor atendida. Lo mismo puede decirse de la fiesta de Santa Eduvigis de Tumpa, que se celebra más ampliamente en torno al carnaval que el patrón oficial, San Pedro (29 de junio).

La proliferación de las Santas se explica de la siguiente manera: el apego especial a la Virgen María, la Madre sobrenatural, y la predilección por el Cristo doliente puede explicarse por el hecho de que en América Latina la maternidad se equipara a la confianza y al sufrimiento, mientras que los

hombres representan la desconfianza. Así como la Madre de Cristo representa la esfera del calor y la certeza moral, así el Cristo doliente representa la incertidumbre moral, la violencia potencial y la brutalidad de esa otra esfera pública." (Wolf & Hansen, 1972:11)[4]

Los santos de Andalucía, Extremadura y Castilla (la Virgen de Guadalupe, la Virgen de los Remedios, Nuestra Señora del Monte Carmelo, San Juan, Santiago Mayor y muchos otros) encontraron nuevas casas en Perú. Particularmente importante fue la veneración de la cruz y el crucifijo el 3 de mayo en celebración de la Invención de la Santa Cruz, y el 14 de septiembre para la Exaltación de la Santa Cruz. Santa Rosa de Lima y San Toribio Mogrovejo son algunos de los santos típicos peruanos. El impacto de Toribio fue especialmente grande en el norte de Perú, que se muestra en los niños llamados Toribio y el número de fiestas patronales. (Dobyns & Doughty, 1976:105-109)

A diferencia de la mayoría de los otros santos patronos del Callejón de Huaylas, que son en su mayoría vírgenes y santos, el patrón de Huaraz es un Cristo crucificado, una copia de Nuestro Señor de Burgos de Barcelona, España, cariñosamente llamado "Tayta Mayo" por el pueblo.

El día principal de esta fiesta es el 3 de mayo, cuando se celebran las fiestas de la Cruz de Mayo por todo el Callejón de Huaylas: en Catac/Recuay, Pariacoto/Huaraz, Restauración/Huaraz, Rayán/Yungay, Masra/Yungay,

---

[4] La leyenda que explica el origen de la estatua del Cristo Crucificado de Huaraz es la siguiente:
"Hace siglos, unos jóvenes inocentes arreando su ganado cerca de un peligroso pantano en las afueras de Huaraz escucharon a un carpintero trabajando y fueron a buscarlo. Se encontraron con un anciano que les dijo que estaba construyendo su choza allí para ayudar a los Huaracinos. Los muchachos le trajeron algo de comida, que no tocó, pero después de dos semanas encontraron una estatua de un Cristo crucificado con gotas frescas de sangre y sudor en la frente. Después de haberle dicho esto a la gente del pueblo, perdieron sus voces y murieron como santos. La estatua fue llevada a la iglesia de la ciudad, pero siguió desapareciendo de la iglesia y fue encontrada cada vez en el lugar donde fue descubierta. Entonces, las autoridades decidieron que un templo debía ser construido allí: se llenó el pantano y se construyó una capilla." (Maguiña Chauca, 1957:2-4)
Estas leyendas son lo que Smith (1975:capítulo 5) llama "leyendas clave": existen en múltiples versiones y combinaciones en todo el Perú.

Huaylas/Huaylas (donde se llama Fiesta de Amankaes, el Hallazgo de la Santa Cruz), y otros lugares. La fiesta de mayo es la primera de un ciclo: el 14 de septiembre se celebra la Exaltación de la Santa Cruz. Este fiesta tiene mucho menos importancia en el Viejo Mundo, de donde viene, que en el Nuevo Mundo, donde su existencia en las tierras altas de México, Bolivia y Perú ha sido documentada por muchos autores. (Albó, 1974:164-165) Según Valcárcel, esta fiesta es universal en los Andes porque coincide con el mayor evento anual para los agricultores de la sierra: el inicio de la cosecha. (Valcárcel, en Verger, 1945:196)

Según Stein (1961:239-240), las principales fiestas se distinguen por su ocurrencia en tiempos de crisis agrícola. Así, la fiesta patronal de Hualcan, Santa Úrsula, se celebra el 21 de octubre, antes del inicio de la temporada de siembra y las lluvias, el carnaval se celebra después de la temporada de siembra, y el Corpus Christi se produce al comienzo de la temporada de cosecha.

Por otro lado, dado que las fechas de las fiestas patronales son fijadas por el calendario católico, puede que no haya tal conexión. A veces, un fiesta se celebra en un día completamente diferente, lo que indica que una elección deliberada ha sido hecha por las personas en cuestión. La mayoría de las fiestas del Callejón de Huaylas ocurren en los meses sin lluvia entre mayo y octubre, lo que es una señal de que ciertos santos o vírgenes han sido elegidos para adaptarse al ciclo agrícola de un pueblo en particular. Sería interesante comparar este tipo de información con cada fiesta importante, ya que los ciclos agrícolas dependen de la altitud de la comunidad y si se encuentra en la Cordillera Blanca o en la Cordillera Negra.[5]

[5] Se obtuvo información sobre las fechas de la fiesta de diversas fuentes: un índice de bailes, indicando las fiestas durante las cuales se realizaron, recopilado por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura en Lima; la publicación ORDEZA "Programa de industria y turismo - diagnóstico de los circuitos turísticos Callejón de Huaylas-Chavín"; el "Libro de Oro de Yungay" de Carrión; la "Monografía de la provincia de Huaylas"; y una lista de fiestas compilada por Arguedas. Los informantes en el Callejón de Huaylas fueron el padre Elmer Norabuena, el sacerdote de Yungay, y Abelardo Mallqui, bibliotecario de ORDENOR Centro en Huaraz.

4.2.1: Eventos religiosos comunitarios

La siguiente lista de fiestas religiosas del Callejón de Huaylas fue compilada por mí, para lo cual utilicé información de varias fuentes.

Que yo sepa, no existe una lista completa de fiestas del Callejón, y la siguiente lista está formada por aquellas fiestas que se celebran en más de un pueblo y/o aquellas que son bien conocidas. Asistí a tantas fiestas como pude, y algunas de ellas se describen con más detalle.

20 de enero: Virgen de Chiquinquirá (Caraz/Huaylas)

2 de febrero: Candelaria (Yungay/Yungay)

11 de febrero: Virgen de Lourdes (Huanchuy/Yungay)

21 de febrero: Santa Eduvigis (Tumpa/Yungay)

Febrero-marzo (móvil): carnaval (muchos pueblos)

Abril (móvil): Semana Santa (muchos pueblos)

27 de abril: Santo Toribio (varios pueblos)

3 de mayo: Nuestro Señor de Mayo (Invención de la Santa Cruz) (varios pueblos)

Junio (móvil): Corpus Christi (varios pueblos)

24 de junio: San Juan (varios pueblos)

29 de junio: San Pedro y San Pablo (varios pueblos)

8 de julio: Santa Isabel (Huaylas/Huaylas)

Agosto (2do domingo): Santo Domingo (Yungay/Yungay)

15 de agosto: Asunción de la Virgen María (varios pueblos)

16 de agosto: San Roque (Mancos/Yungay)

17 de agosto: San Jacinto (Mato/Huaylas)

30 de agosto: Santa Rosa de Lima (varios pueblos)

14 de septiembre: Exaltación de la Santa Cruz (varios pueblos)

21 de septiembre: Nuestro Señor de los Milagros (Ranrahirca/Yungay)

24 de septiembre: Nuestra Señora de la Misericordia (varios pueblos)

Octubre (2do domingo): Virgen del Rosario (varios pueblos)

18 de octubre: Nuestro Señor de los Milagros (varios pueblos)

1/2 de noviembre: Día de Todos los Santos /Día de los Muertos (varios pueblos)

12 de diciembre: Virgen de Guadalupe (Tocash/Huaylas)

Carnaval, Corpus Christi y Semana Santa son fiestas móviles, mientras que las fiestas patronales se celebran en fechas fijas.

Algunos de los santos o vírgenes se celebran en varios pueblos. Por ejemplo, San Juan Bautista se celebra el 24 de junio en Restauración/Huaraz, Carhuaz/Carhuaz, Shilla/Carhuaz, Yanama/Yungay, Ranrahirca/Yungay, Matacoto/Yungay y Punyán/Yungay. Nuestra Señora de la Misericordia se celebra el 24 de septiembre en: Huaraz/Huaraz, Jangas/Huaraz, Tingua/Carhuaz, Carhuaz/Carhuaz, Vicos/Carhuaz, Chuquibamba/Yungay, Caraz/Huaylas y Racallan/Huaylas. Otros, como la Virgen de Chiquinquirá (Caraz) y Santa Isabel (Huaylas) se celebran en un solo pueblo. Algunos de los eventos religiosos, como la Asunción de la Virgen María (15 de agosto), Nuestro Señor de los Milagros (18 de octubre) y Santa Rosa de Lima (30 de agosto), se celebran a nivel nacional.

Como ejemplo, algunas de las fiestas de la provincia de Huaylas se enumeran a continuación. Esta provincia se subdivide en diez distritos: Caraz, Huaylas, Macate, Huata, Pueblo Libre, Pamparomás, Mato, Yuramarca, Santa Cruz y Huallanca. (ver "Monografía de la Provincia de Huaylas"). Los eventos marcados con un * fueron atendidos por mí.

District	Town	Hamlet	Festival	Date	
Caraz	Caraz		Virgin of Chiquinquirá	January 20	*
"		Llacta	Our Lord of Auxilios	January 25	*
"		Cumpayhuara	Saint Peter	June 29	*
"	Caraz		Virgin of Carmen	July 16	
"	Caraz		Our Lady of Mercy	September 24	*
"	Caraz		Our Lord of Miracles	October 18	*
"	Caraz		Political Creation	July 25	*
Huaylas	Huaylas		Virgin of Checta Cruz	April 17	
"	Huaylas		Saint Toribio	April 27	
"	Huaylas		Finding of the H.Cross	May 3	
"	Huaylas		Saint Elizabeth	July 8	*
"	Huaylas		Assumption	August 15	
Huata		Ranca	Saint Toribio	April 27	
"	Huata		Assumption	August 15	*
"	Huata		Fiesta of the Miracle	September 11	*
"		Racracallán	Our Lady of Mercy	September 24	
Pueblo Libre		Tocash	Virgin of Guadalupe	December 12	*
Mato		Ancoracá	Saint Peter	June 29	
"	Mato		Saint Jacinto	August 17	*
"		Huacanhuasi	Virgin of the Rosary	October 7	
Huallanca	Huallanca		Saint Rose of Lima	August 30	

Todas las fiestas anteriores, excepto la de la Creación Política de la provincia de Huaylas celebrada en Caraz, son fiestas religiosas.

Algunos eventos religiosos comunales serán descritos con más detalle, ya que este es el momento en que la sociedad se presenta y muestra cómo el indio interactúa con el mestizo, cómo el presente sostiene el pasado. Esto se refleja en la totalidad de la música y la danza: los instrumentos utilizados, la forma en que se combinan para formar conjuntos, el repertorio que se realiza, y las formas en que se produce el cambio. Las fiestas patronales de Huaylas y Carhuaz, ejemplos de fiestas de devoción y diversión, han sido elegidas porque son conocidas, concurridas y representativas de las fiestas del Callejón de Huaylas, aunque más grandes y elaboradas que la mayoría de ellas. Los diversos tipos de carnaval se describen, como fiestas de diversión, y Semana Santa y Corpus Christi, como fiestas de devoción.

4.2.1.1: Fiestas de devoción y diversión, fiestas patronales

La mayoría de las fiestas patronales duran alrededor de doce días: nueve días de oración y devoción nocturna (las "novenas"), y tres días de fiesta: vísperas (o "bajada", cuando la imagen se baja de su pedestal), el día principal ("día central"), y el retorno de la imagen a su nicho ("colocación"). Ocho días después del día principal, se celebra la "octava", que a menudo es más elaborada que el día principal.

Muchas personas que trabajan en Lima, Chimbote u otras ciudades costeras toman sus vacaciones en el momento de la fiesta patronal de su pueblo o pueblo de origen. Es un momento para encontrar a familiares y amigos, intercambiar noticias y estar en "casa" por un tiempo. Muchos migrantes -especialmente los que tienen buenos empleos- son patrocinadores de la fiesta; traen ropa nueva para la efigie, contratan a una banda o recaudan dinero para una iglesia que se está construyendo. También es un momento para fiestas familiares como bautizos, bodas, etc.

En las vísperas, camiones y autobuses llenos de visitantes, comerciantes, comida y vendedores de hielo comienzan a llegar, junto con los campesinos indios que bajan de sus aldeas en las montañas. También llegan una o más bandas, danzantes con sus músicos y otros grupos musicales. Por la noche se encienden fuegos artificiales en la plaza, con una o más bandas tocando y gente bailando. A menudo, un baile social se lleva a cabo después, asistido por la élite mestiza local y visitantes de Lima, que bailan cumbias y otros bailes modernos.

En el día principal, se hace la misa por la mañana, seguida de una procesión alrededor de la plaza.

Todas las procesiones tienen una serie de características generales: después de la misa, una o más estatuas de los Santos, la Virgen, o Cristo se saca de la iglesia en una litera decorada con flores y cintas, en los hombros de los devotos o miembros de una hermandad religiosa laica, y llevado en sentido contrario a las agujas del reloj alrededor de la plaza. Frente a la litera caminan uno o más mayordomos, llevando un estandarte de seda o terciopelo bordado con la imagen del Santo o Virgen particular y las palabras "Asociación de Devotos y Cargadores de... Fundado en...."

Niñas vestidas de blanco, los "Angelitos", acompañan al mayordomo, llevando incensarios y esparciendo pétalos de flores hacia la litera. A menudo habrá adultos tirando flores también. A veces, la gente recoge los pétalos después de que la procesión ha pasado, porque creen que la estatua les ha impartido poderes especiales. Las personas relacionadas con el mayordomo sostienen largas cintas atadas a la estatua, y caminan en el espacio entre el mayordomo y la litera. Las mujeres que sostienen velas grandes caminan a ambos lados de la litera. Los danzantes y sus músicos caminan hacia atrás frente a la estatua, mientras que la banda camina detrás de la litera, tocando marchas religiosas de esquina a esquina, donde se cantan himnos y oraciones pronunciadas por el sacerdote. El sacerdote camina ya sea delante o detrás de la estatua, formalmente vestido con túnicas fluyentes. Las delegaciones de las aldeas indias pueden ser reconocidas por sus funcionarios: el alcalde pedáneo con su "chonta" (bastón), acompañado por su varayoq. Los cohetes son una parte integral de las procesiones, llenando el aire con sus fuertes explosiones. A veces, las personas que viven a lo largo de la ruta de una procesión ponen un santuario de la casa frente a su casa, para ser bendecido por el sacerdote, que detendrá la procesión con el fin de hacerlo. En algún lugar durante la procesión, generalmente en la tercera esquina, el mayordomo para el próximo año se dará a conocer, tomando el estandarte del actual mayordomo.

Después de la procesión - que tiene lugar en las horas más calurosas del día - se ha terminado, la gente va a casa o, cuando se invita, a la casa del mayordomo para comer y beber. La comida festiva tradicional consiste en "cuye picante", cobayo frito o asado con una salsa de pimientos picantes y

patatas. En el medio rural "chicha" (cerveza de maíz) se bebe de la misma taza. En el medio urbano, circula cerveza Pilsen embotellada. La banda toca y la gente baila y se divierte hasta que es hora de ir a la corrida, si es que va a haber una. Muchos pueblos tienen una arena permanente simple hecha de ladrillos de adobe; aquellos que no tienen uno construyen una arena improvisada con troncos de eucalipto y cuerdas. Los toreros (no es exactamente el mejor que Perú tiene para ofrecer) están comprometidos durante uno o dos días. La banda se encuentra en una esquina de la arena, mientras la gente baila huaynos y dispara cohetes, o en las gradas tocando pasodobles y huaynos. Originalmente, los toros eran traídos de los campos, jugaban con ellos (a la gente se le permitía cebar con sus ponchos), y volvían a los campos de nuevo. Hoy en día, a menudo se traen toros de pelea reales, que finalmente son asesinados por los matadores. Los fondos recaudados con las entradas se utilizan generalmente para las mejoras del pueblo.

En el último día de la fiesta, la "colocación", la imagen se pone de nuevo en su lugar, y la fiesta ha terminado.

Hoy en día, las fiestas religiosas a veces tienen que "competir" con eventos seculares organizados por instituciones del estado. Por ejemplo, la Cuarta Semana Turística de Ancash se celebró en Huaraz del 27 de abril al 5 de mayo de 1981, al mismo tiempo que se celebraba Nuestro Señor de La Soledad. En la tarde del 2 de mayo (vísperas de Nuestro Señor de La Soledad) se realizó un desfile de danzas típicas de la región, organizado por el Instituto Nacional de Cultura, la Dirección Regional de Educación y la Dirección Regional de Industria y Turismo. Más tarde esa noche se celebró un concurso folclórico, organizado por la Prefectura y la Dirección Regional de Educación. El día 3, día principal de Nuestro Señor de La Soledad, se realizó un desfile de "carros alegóricos", organizado por la Diputación Provincial de Huaraz. Este desfile competía directamente con la procesión de Nuestro Señor de La Soledad.

Fiesta de Santa Isabel de Huaylas (Patrona de las Cosechas de Atun Huaylas)

Esta fiesta dura del 1 al 10 de julio, el día principal es el 8 de julio. Estuve presente en esta fiesta en 1980 y 1981. Doughty ha descrito esta fiesta extensamente, en varias publicaciones, (fotografías núm. 104-110)

Huaylas es un pequeño pueblo agrario en el norte del Callejón de Huaylas, situado a 2.758 metro sobre el nivel del mar en la Cordillera Negra. Entre 1960 y 1970 la población del distrito de Huaylas ascendió a un promedio de 5.500 personas, de las cuales 1.200 vivían en el pueblo. El terremoto de 1970 mató a más de 200 personas y muchos emigraron a Lima. (Doughty ,n.d.: 6-8) Muchos de ellos regresan a Huaylas para la fiesta. Se divide en un número de "barrios" urbanos y rurales, un tipo moderno de organización política con funcionarios de barrio en lugar de varayoq, pero que refleja el dualismo precolombino. Los diferentes barrios recaudan dinero para contratar una banda y organizar sus Pashas, Incaicos, etc.

La fiesta patronal oficial de Huaylas es la de la Asunción de la Virgen María, celebrada el 15 de agosto. Sin embargo, la fiesta de Santa Isabel es una fiesta competidora que atrae a mucha gente. Esta fiesta es un ejemplo de la sincronización de las prácticas católicas con un rito agrícola precolombino. La estatua representa dos figuras, la Virgen María abrazando a Santa Isabel. Juntas representan la Visitación de la Virgen María a Santa Isabel. Es la única estatua que representa figuras santas emparejadas, y de perfil se asemejan a orejas dobles de maíz, un símbolo de fertilidad. (Doughty, n.d.: 34-35) Santa Isabel es conmemorada por los católicos el 2 de julio, su verdadero día. Sin embargo, debido a las peleas entre los "indios" (clase baja india) y los "mishtis" (clase alta mestiza), las autoridades decretaron que los mishtis celebraran el 8 y los indios el 2. Hoy en día, el 8 es el día principal de la fiesta. (Doughty, n.d.: 14)

Los barrios de Huaylas (Delicados, Yácup, Shuyo, Quécuas, Huayrán, Iscap, Tambo, San Lorenzo y Huaromapuquio) celebran esta fiesta, aunque de diferentes maneras. Delicados, Yácup y Shuyo son los barrios urbanos, anteriormente la mitad inferior, mientras que los otros barrios pertenecen a la parte anteriormente superior . Esta división coincide con la división mishtis e indios. La estructura de clase de la mitad inferior/mitad superior e india/mishti se refleja en batallas simuladas organizadas por grupos de Pashas, hombres disfrazados que representan sus respectivos barrios.

Los barrios urbanos son en todos los aspectos más importantes: sus días caen el 7, 8 y 9 de julio, participan en el "rompe" (el comienzo de la fiesta) en la noche del 6, y reciben los barrios rurales en las afueras del pueblo el 7, el 8 y el 9. Los barrios rurales de Tambo y San Lorenzo están demasiado lejos y tienen sus propias celebraciones, mientras que Huaromapuquio solo llega el 1 de julio.

Quécuas y Huayrán son un caso aparte: juntos forman un barrio no oficial llamado Santo Toribio, la sede de la comunidad campesina reconocida oficialmente que quiere establecer un nuevo distrito político. Como consecuencia de este movimiento separatista cerca de la mitad de la población de esta zona ha optado por celebrar la fiesta en el pueblo con los otros barrios, mientras que el resto organiza su propia fiesta en Santo Toribio, idéntico al de Huaylas. (Doughty, n.d.: 13)

Durante la fiesta, los barrios vienen con sus sus músicos (cajas & roncadoras o bandas), sus Pashas, sus Incaicos y otros grupos de danza con ellos.

Los Pashas son hombres vestidos con largas capas multicolores con capuchas o coronas con plumas, espejos y cintas; llevan máscaras y látigos de cuero trenzado de unos cuatro metros con una hebra de cuero o cuerda ("pita" del cactus maguey) al final. Los Pashas- anónimos - tienen que registrarse con las autoridades, para que puedan ser detenidos en caso de irregularidades. Los oficiales del barrio los escoltan constantemente, formando una barrera entre ellos y el siguiente grupo de Pashas. Cada barrio tiene unos cuarenta Pashas, que bailan alrededor de la plaza haciendo restallar sus látigos y hablando en falsete para que no sean reconocidos. El líder Pasha lleva una banda con el nombre del barrio. Algunos dicen que representan a los vaqueros, porque cada grupo de Pashas tiene uno o dos "toros": marcos de madera con la cabeza y la cola de un caballo que los hombres llevan en su cabeza y hombros. De acuerdo con Doughty (n.d.: 26) la palabra "pasha" es árabe y significa "infiel". Los toros se sueltan y son perseguidos por los Pashas. Los toros a veces tienen mazorcas de maíz alrededor del cuello, y los Pashas a menudo llevan tallos de maíz o calabazas. Esto se relaciona con el hecho de que Santa Isabel es la patrona de la cosecha, una versión moderna de un rito agrícola precolombino. Los Pashas pueden ser considerados un caso de reversión de

roles: llevan máscaras y hablan en falsete para que no puedan ser reconocidos. Debido a este anonimato son libres de burlarse de la gente.

Los grupos de Incaicos son un fenómeno reciente, que data de 1934. Generalmente interpretan sketches que consisten en canciones (pasacalles y huaynos) que describen la belleza de su particular barrio y Huaylas. Para la ocasión se usa a menudo música existente, con nuevas palabras escritas para ellos. Estos grupos ensayan mucho tiempo antes de la fiesta y generalmente constan de seis a diez jóvenes, aproximadamente tantos niños como niñas. Están acompañados por uno o dos violines, uno o dos arpas, y a veces una mandolina, pero nunca más de tres instrumentos. Uno o dos Pashas están con ellos, imitándolos mientras cantan y bailan, y haciendo el payaso. Uno de los maestros de Huaylas, Don Rigoberto Cox, escribió varias de estas dramatizaciones y me permitió grabar toda una parodia: un pasacalle "Atun Huaylas", un drama "Inés Huaylas Yupanqui", un huayno "Huaylina", un pasacalle "Despedida" y un huayno "Huaylas". En 1981, los Incaicos estaban vestidos con coloridas ropas tipo Cuzco, las niñas llevaban blusas, "llikllas" (telas de transporte), faldas de lana y los típicos sombreros planos de la zona de Cuzco o coronas de papel con plumas; los niños llevaban camisas, pantalones, ponchos o chalecos, y sombreros tipo Cuzco. Todos llevaban sandalias y tenían una honda (huaraca) que giraban cuando bailaban. Iban acompañados de un arpa, un violín y, a veces, una mandolina. Uno de los grupos tenía un auqui, vestido de rojo y rosa, con una máscara rosa y una cabeza de toro, guantes negros, zapatillas de deporte, y llevando un látigo.

Los grupos de danza que participan en la fiesta de Santa Isabel, aparte de los ya descritos Incaicos y Pashas son: Chapetones, representando españoles, y Cahuallus, representando jinetes españoles. Hubo grupos de Pallas, pero no participaron durante las fiestas de 1980 y 1981.

Los Pashas, los Incaicos y los músicos acompañan a la litera de Santa Isabel durante la procesión, caminando hacia atrás e inclinándose respetuosamente.

Un relato diario de la fiesta (1981)

El 1 y el 2 de julio se asignan a los barrios más pequeños y más indios: Huaromapuquio e Iscap. En la primera, Huaromapuquio llegó con dos tocadores de caja & roncadora y un grupo de Pashas. En la segunda, Juventud Iscap vino con dos tocadores de caja & roncadora, un grupo de Pashas y un grupo de Incaicos. (La banda, "Flor Andina" de Keral/Caraz, se había quedado en Iscap con los "viejos"). El tres de julio fue reclamado por Juventud Huayrán en 1981; esto fue institucionalizado mediante la firma de un acto en presencia del sacerdote. Estuvieron acompañados por dos tocadores de caja & roncadora y un grupo de Pashas. (Su banda, "Sol Andino" de Huanja/Huaraz, es considerada una de las mejores del Callejón de Huaylas; llegó el 6 de julio.)

El 6 de julio, barrio Quécuas estuvo representado por su juventud, acompañado por "Banda Musical Huaraz", un grupo de Pashas y un grupo de Incaicos. El 6 de julio es también el día de Nahuinyacu. (Nahuinyacu es parte del barrio Quécuas) Se celebro una misa, seguida de una procesión acompañada por banda "Corazón de la Sierra" de Copa Grande/Carhuaz, un grupo de Pashas y un grupo de Incaicos. Por la tarde llegaron las bandas de Nahuinyacu, Yácup, Juventud Iscap, Delicados, Shuyo, Juventud Quécuas y Juventud Huayrán. Caminaron alrededor de la plaza, tocando, después de lo cual fueron a saludar a la Santa y a las autoridades. A partir de entonces, fueron llevados a los barrios que los contrataban. Por la noche, la fiesta comenzó con el "rompe": los cuatro barrios urbanos llegaron a la plaza con buques alegóricos acompañados por sus bandas. Delicados y Yácup tenían lanchas regulares, Nahuinyacu tenía un helicóptero, y Shuyo un avión de combate. Algunos dicen que estos buques representan la llegada de los españoles al Perú, de las cuales el helicóptero y el avión serían versiones modernas. Todos desfilaron por la plaza, las bandas tocando tan fuerte como podían, y la gente bailando detrás de ellos. Barrio Shuyo encendió fuegos artificiales en su esquina de la plaza.

El 7 es el día de Shuyo: se celebro la misa, y los Pashas hicieron destallar sus látigos afuera en la plaza, burlándose de todos y asustando a los niños pequeños. Después de la misa, se realizó una procesión, con banda "Juventud Santa Rosa" de Chuy a/Pamparomis, un grupo de Incaicos, un grupo de Pashas y un grupo de Cahuallus. Por la tarde, el barrio de Delicados recibió a los barrios rurales con sus bandas en las afueras del

pueblo, y los acompañó a la plaza, a través de un antiguo sendero detrás de la iglesia. Uno por uno, los grupos de Pashas entraron en la plaza, gritando y haciendo destallar sus látigos en una neblina de polvo. Posteriormente se realizó un concurso entre los barrios: se construyeron graderías temporales frente a la iglesia, donde se sentaron el público y los jueces. Iscap, Huayrdn, Quécuas, Delicados, Nahuinyacu, Yácup and Shuyo participaron en el concurso, todos excepto Huayrán, con un grupo de Incaicos. Los Incaicos entraron en el pequeño espacio frente al público y los jueces, junto con sus músicos, su banda y algunos Pashas. El resto de los Pashas se quedaron en la plaza, justo debajo de ellos, haciendo el payaso, rodeados por un seto de espectadores. Primero cantaron un pasacalle, luego un par de huaynos, y un pasacalle para terminar. En algún punto intermedio, se realizó un drama que por lo general se centra en la historia y el mito inca; especialmente el asesinato del último Inca Atahuallpa por Francisco Pizarro en Cajamarca es un tema frecuente. Otro tema favorito es Ines Huaylas Yupanqui, hija del Inca Huayna Capac y hermana de Atahuallpa, quien se convirtió en la esposa de Francisco Pizarro. (Estos dramas populares representan un anhelo de olvidar la conquista española y pueden albergar sentimientos nacionalistas y orgullo en los antepasados incas.) Después de la actuación de los Incaicos, la banda tocó una serie de piezas, tan variadas como fue posible: una marcha, una marinera, un vals, un huayno y un pasacalle. Los Pashas, en el pavimento justo debajo, "bailaron" tan elegantemente como pudieron.

Estos concursos fueron concebidos deliberadamente por el alcalde de distrito como una forma de disminuir la violencia de la fiesta y canalizar las rivalidades. Al principio, los ganadores recibieron premios, pero después de la lucha se produjo de nuevo debido a las peleas sobre quién debería haber ganado, diplomas fueron entregados a todos los grupos participantes el 9 de julio. Estos concursos entre los grupos de danza de los barrios y las bandas pone de relieve las rivalidades y animosidades latentes, en condiciones ceremoniales elevadas.

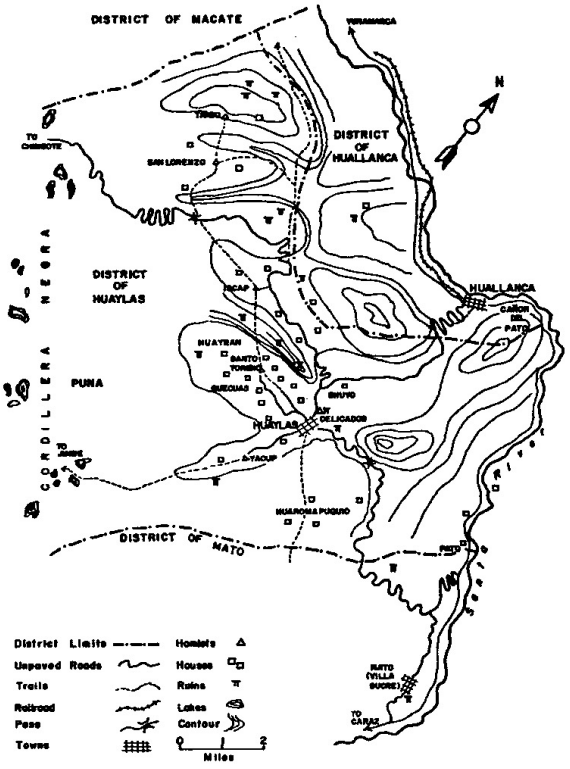
Después del concurso, se llevó a cabo un baile público en la plaza, con todas las bandas tocando. Por la noche, se realizó un baile social en el Centro Cívico, organizado por el Consejo de Huaylas, con la música de una "orquesta competente". Esto fue en gran medida un asunto mestizo, con altas tarifas de entrada y Huaylinos de Lima bien vestidos atendiendo. Por la noche se encendieron fuegos artificiales en el barrio Delicados.

El 8 de julio es oficialmente el día de Delicados, pero todos los barrios participan. Barrio Delicados había contratado a banda "Flor Andlna" de Huai lcor/Huaraz, y tenía grupos de Pashas e Incaicos. Desde el 6 la gente había estado llegando a Huaylas, llenando el pequeño hotel y las casas de amigos y familiares. Comerciantes, vendedores de comida y hielo y fotógrafos habían llegado y el pueblo se había transformado por completo. Temprano en la mañana del 8 había un "alba gané", un saludo temprano en la mañana a la Virgen, pero a menudo aquellos que han estado bailando y bebiendo hasta altas horas de la mañana no pueden asistir. Por la mañana una misa solemne fue celebrada por el párroco, y temprano por la tarde fue el turno del barrio Yácup de saludar a los barrios rurales en las afueras del pueblo. Después de que los grupos de Pashas y sus músicos entraron en la plaza, comenzó la procesión, esta vez con la participación de todos los barrios. Cada barrio llevó la estatua de Santa Isabel con la Virgen María un rato alrededor de la plaza, y las bandas que no acompañaban la procesión tocaron huaynos en sus respectivas esquinas.

Barrio Iscap sacó la imagen de la iglesia, a la esquina más cercana, a muy corta distancia, desde donde el barrio Quécuas la tomó a media plaza y el barrio Huayrán la otra mitad. Desde allí, los barrios de Yácup, Delicados y Shuyo acompañaron la imagen por tramos enteros de la plaza a la vez. Finalmente, el barrio Nahuinyacu la llevó de vuelta a la iglesia. Las diferentes estatus de los barrios se reflejan en la cantidad de espacio y tiempo que se les permite rendir homenaje a Santa Isabel: barrio Delicados, siendo el "propietario" de la plaza, llega a tomar la imagen en el tramo más largo, mientras que los barrios rurales la acompañan en tramos mucho más cortos.

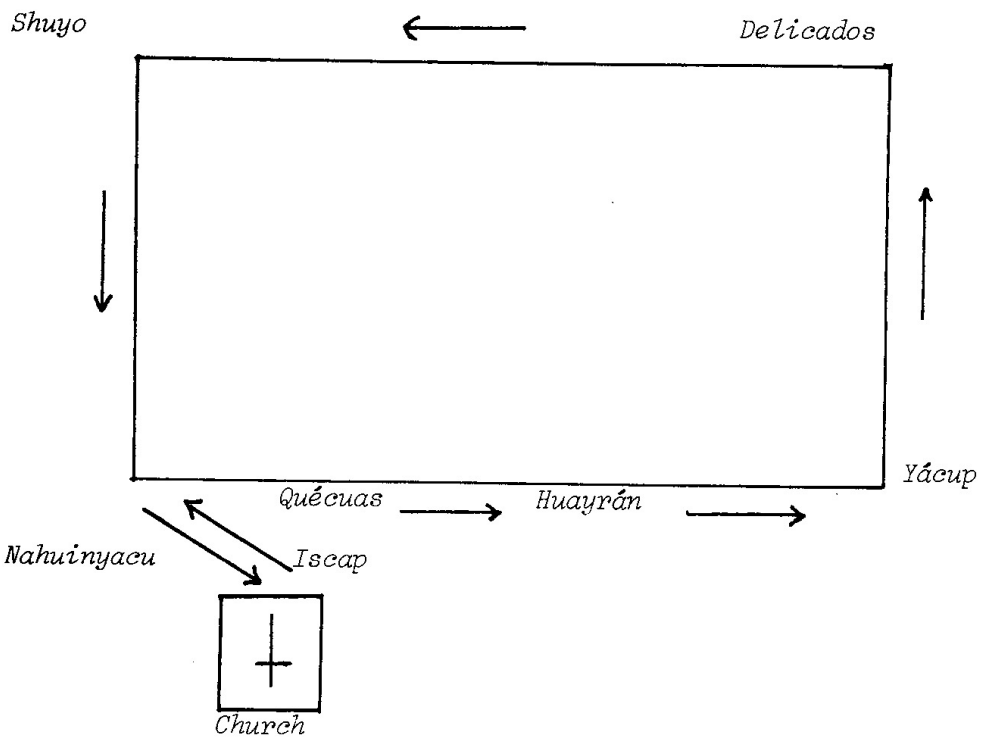
Un informante me dijo que el 7 de julio, día del barrio Shuyo, este barrio saca la imagen de la iglesia, hasta la esquina de Yácup; Yácup y Delicados luego la acompañan en sus respectivos tramos - si quieren - después de lo cual Shuyo toma el control en su esquina y la lleva de vuelta a la iglesia. Lo mismo vale para Yácup, cuyo día es el 9 de julio. Sacan la imagen de la iglesia, hasta el rincón de Delicados, donde Delicados y Shuyo la acompañan a la esquina junto a la iglesia; Yácup luego logra acompañar a la Virgen de regreso a la iglesia. (Los barrios lejanos no llegan a Huaylas el 7 y el 9 de julio.) En cuanto a los fuegos artificiales, se siguen los mismos principios: cada barrio tiene su propio rincón de la plaza y enciende sus fuegos artificiales en la víspera de "su" día.

Todos los grupos de danza, Pashas y músicos participaron en esta procesión, caminando lentamente hacia atrás frente a la imagen e inclinándose lentamente a medida que avanzaban. Los Pashas formaron dos líneas y los Incaicos y otros grupos de danza caminaron en el medio. Los Incaicos cantaron una "adoración" que fue compuesta por David Flores, un Huaylino que ahora vive en Lima, que es miembro de la orquesta de cuerdas "Lira Huaylina":



From: Doughty, 1968:8

Processions and barrios.



Reina de los cielos
Reina de los meses
Santa Isabel
Reina de mi tierra
Por ti estoy siempre feliz.

Tu siempre serás
De Huaylas la luz
Siempre reinarás
En mi ciudad.

No dejes jamás
De ofrecer bondad
Danos como ayer
Tu bendición.

Madre cariñosa
Madre bondadosa
Santa Isabel
Y nosotros Incas
Te damos hoy
La adoración.

Pájaros y flores
Te ofrecemos Virgen
Santa Isabel
Ya nos retiramos
Adiós, adiós, reina de amor.

La descripción de Doughty de la atmósfera del 8 de julio es muy evocadora:

"A medida que un barrio asume la carga de llevar la litera y acompañar a Santa Isabel y la Virgen, el barrio retirado se mueve hacia un lado y, después de un breve intervalo, ordena a su banda que inicie un huayno festivo para que pueda reanudar el baile callejero. El 8 de julio, mientras una solemne procesión se mueve lentamente por la plaza, otras cinco o seis bandas compiten lujuriosamente por la atención de los danzantes. El ruido, de hecho la cacofonía, es casi abrumador. Cohetes, bandas de música sonando, gritos de los Pashas, música grabada desde un bar de la esquina y la mezcla incesante de cientos de voces entremezcladas con las palabras sagradas y la música de la procesión no se percibe como conflictiva o fuera de lugar. La combinación de exuberancia y piedad, de pasión religiosa y placer secular contribuyen a los mismos fines: la celebración de la renovación de la vida, la viabilidad de la comunidad y la glorificación de las deidades." (Doughty, n.d.:38)

El día 8, no hubo baile público en la plaza, pero a altas horas de la noche se lanzaron fuegos artificiales ofrecidos por varios mayordomos en la plaza.

El 9 de julio, día del barrio Yácup, se celebro misa seguida de una procesión acompañada por la banda "Flor de Paria" de Willkawaín/ Huaraz, y grupos de Pashas e Incaicos. Temprano en la tarde, el barrio Shuyo se encontró con los barrios rurales en las afueras del pueblo y los acompañó a la plaza. Una repetición fue dada por los Incaicos, las bandas y los Pashas, después de lo cual todos los barrios recibieron un diploma. Un baile público final se llevó a cabo en la plaza, con todas las bandas tocando.

El 10 de julio las bandas se fueron a casa, así como los comerciantes y los visitantes, y Huaylas regresó a su estado anterior: un pequeño pueblo tranquilo en lo alto de los Andes.

El siguiente es un resumen esquemático de los barrios que asistieron a la fiesta de Santa Isabel en 1981: su día principal, los músicos que contrataron, y si tenían o no grupos de Incaicos y Pashas, fuegos artificiales, o recibieron los otros barrios.

Barrio	Main day	Musicians	Incaicos	Pashas	Fireworks	Reception
Huaromapuquio	1/7	2 c & r		+		
Juv.Iscap	2/7	2 c & r/banda	+	+		
Juv.Huayrán	3/7	2 c & r/banda		+		
Juv.Quécuas	6/7	banda	+	+		
Nahuinyacu	6/7	banda	+	+		
Shuyo	7/7	banda	+	+	6th	9th
Delicados	8/7	banda	+	+	7th	7th
Yácup	9/7	banda	+	+	8th	8th

(Barrio Shuyo had a group of Cahuallus accompanied by a violin player as well)

El estatus de los barrios (y la rivalidad entre ellos) se refleja en la longitud -en tiempo y en espacio- durante la cual acompañan la imagen en la procesión. Este estatus es igualmente visible en los tipos de música que se contratan: los barrios rurales están acompañados por las tradicionales cajas & roncadoras, mientras que los barrios urbanos contratan bandas, algunas de las cuales son consideradas entre las mejores del Callejón de Huaylas. Tener grandes grupos de Pashas, Incaicos de buen desempeño y/u otros grupos de danza también refleja favorablemente en el barrio. Así, durante la fiesta de Santa Isabel se puede ver lo que está sucediendo en Huaylas: qué barrios atraen la atención, quién lleva la imagen, quién está en el baile social y quiénes están en el centro de atención. Como dice Doughty: "La fiesta no solo somete a los funcionarios y líderes de la comunidad a revisión, sino que todo el orden social está en efecto sometido a una inspección ceremonial." (Doughty, n.d.:24)

Doughty sostiene que Huaylas mantuvo sus modos de vida diferenciados, se ha ajustado a los cambios críticos y continúa con éxito en el contexto de su identidad histórica. Una de las principales señales de tal viabilidad cultural y factores que ayudan a la continuidad es la presencia de mecanismos eficaces de comunitas que operan en una comunidad, en este caso la fiesta anual de Santa Isabel. Continúa diciendo que los eventos ceremoniales relacionados con la práctica religiosa cumplen numerosas funciones integradoras, explicativas y expresivas para individuos, grupos y la comunidad en general. La fiesta de Santa Isabel ilustra tres de ellas:

1) La expresión del carácter social, estructurado y el funcionamiento de la comunidad, a menudo utilizando lo que Turner (1969:176ff) llama los "rituales de inversión de estatus" como el vehículo para tal demostración;

2) La promulgación teatral al ritmo calendárico de actos que refuerzan las relaciones y socializan a cualquier neófito en cuanto al carácter del sistema social, revitalizándolo así;

3) La provisión de medios para el reconocimiento controlado de nuevos acontecimientos, influencias o crisis significativas, y por este medio llevar tales asuntos dentro del contexto continuo de la vida comunitaria. La calidad catártica y proyectiva "recreativa" de la fiesta encuentra expresión en este contexto. Este tipo de fiesta cae dentro de la categoría de Turner de

"comunitas normativas", "donde, bajo la influencia del tiempo, la necesidad de movilizar y organizar recursos, y la necesidad de control social entre los miembros del grupo en pos de estos objetivos, las comunitas existenciales se organizan en un sistema social perdurador." (Turner, 1969:132, Doughty, n.d.:3-6)

Fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia, Carhuaz

Carhuaz (población 7.500) es la capital de la provincia con el mismo nombre; está situada a 2.630 metros sobre el nivel del mar a lo largo de la carretera.

Esta es una fiesta importante, tanto en el Callejón de Huaylas como en otros lugares, ya que esta Virgen (cariñosamente llamada "Mama Meche") es la patrona de las Fuerzas Armadas del Perú. Los días 23 y 24 de septiembre y 1 de octubre se celebran grandes procesiones de largo recorrido y duración aproximada de cinco horas. El día principal, el 24 de septiembre, es frecuentado principalmente por mestizos, muchos de los cuales vienen de Lima para la ocasión, mientras que la octava del 1 de octubre es frecuentada por campesinos indios del campo circundante. Esto se refleja en la música y la danza: hay pocos grupos de danza tradicional el 24 de septiembre, pero muchos más el 1 de octubre. El 1 de octubre es también el día de los Caracinos, porque la imagen de la Virgen fue originalmente (hace más de dos siglos) destinada a Caraz. Sin embargo - según la leyenda - se hizo pesada en Carhuaz, lo que indica que quería quedarse allí, y se hizo la patrona de Carhuaz en su lugar.

1981 fue un año especial, porque la nueva iglesia fue inaugurada oficialmente. Las procesiones del 23 y 24 de septiembre fueron acompañadas por una banda de la Guardia Republicana del Perú, una banda muy prestigiosa. Los patrocinadores del 23 y 24 conocieron a un general de la Guardia Republicana y solicitaron el "préstamo" de la banda como un favor especial, que se les concedió porque el general es un Ancashino. El patrocinador del 23 aprovechó el hecho de que tenía una banda tan prestigiosa para inaugurar su nueva casa. La banda estaba formada por 21 hombres, algunos de los cuales tocaban instrumentos que rara vez se veían en el Callejón, como trombones de varas, un corno francés y una flauta travesera. Durante las procesiones tocaban marchas religiosas, alternando

con la banda local. En su camino hacia la casa del mayordomo, tocaban marchas militares, y en la casa del mayordomo, cumbias, marineras y huaynos. No recibieron ningún pago, pero se les dio alojamiento, comida y bebida por varios mayordomos, que hicieron todo lo posible para hacerlos sentir cómodos. Naturalmente, no fue la mejor selección posible de la banda total de la Guardia (120 músicos), y ciertamente no la que toca en ocasiones estatales. El general en cuestión hizo una aparición personal en la noche del 24 en la casa de los mayordomos - un asunto mestizo - y fue inmediatamente rodeado por amigos y simpatizantes. La gente bebía y bailaba con la música de la banda y de una orquesta tropical de Huaraz.

Los músicos: tocadores de caja & roncadora, bandas locales, la banda de la Guardia Republicana y una orquesta tropical fueron contratados por los mayordomos y sus "qellis": personas que se comprometen a ayudar a los patrocinadores. Comenzando cinco días antes del día principal, traen regalos: toros, cohetes, cajas de cerveza, cobayas, etc., acompañados por músicos. El patrocinador, a su vez, les ofrece comida y bebida.

Un amigo cercano del patrocinador (mujer) del 24 me dijo que había recibido 5 toros, 12-14 brutos de cohetes , 30-40 cajas de cerveza y 50-60 cobayas. Ella misma compró 150 cajas de cerveza y 150 cobayas. En total, se consumieron 200 cajas de cerveza, 200 cobayas, 1 toro y 5-6 ovejas. Aunque vendió los 4 toros restantes, el costo total fue bastante alto. Esta disposición a pagar grandes cantidades de dinero para ser patrocinador puede ser explicada por la fe religiosa, un voto una vez hecho, o un milagro que le sucedió a uno. Otros dicen que los patrocinadores y sus qellis recuperarán sus regalos, con el sistema de regalos recíprocos. Un recuento riguroso se mantiene sobre quién da qué a quién y cuándo, para que los regalos se pueden devolver en una fecha posterior. A pesar de los costos exorbitantes, los días 23 y 24 de septiembre ya fueron reclamados hasta 1988.

Progam covers, drawn by Juan Barrios of ORDENOR-Centro.

Los días 23 y 24 de septiembre, cuatro grupos de danzantes tradicionales acompañaron la procesión: Atahuallpas, Shaqapas, Antihuanquillas y Ñustas. Estos grupos - excepto los Shaqapas - y muchos más estuvieron allí nuevamente durante la octava. Los días 26 y 27 se celebraron corridas de toros en la plaza de toros permanente que tiene una capacidad aproximada de 1.200, con dos toreros y sus ayudantes matando a cuatro toros. Las corridas de toros fueron alternadas por actuaciones del grupo de danza folclórica "Arte Katzua" y bailarines de marineras de Huaraz, hombres a caballo mostrando sus buenos caballos, y dos comediantes que se burlaban de los toreros y los imitaban. Dos bandas, Banda "Juventud de Carhuaz" y el batallón "Huascarán" de Caraz, tocaron pasodobles, marchas, marineras, cumbias y huaynos durante la corrida de toros, marcando los puntos más altos de las peleas con trompetas y tambores. La población mestiza se sentaba principalmente dentro de la plaza de toros, por lo que había que pagar entradas bastante altas, mientras que la población india observaba desde una colina por encima de la plaza de toros, gratis. Las entradas se utilizan para recaudar fondos para la construcción de un estadio para corridas de toros y otros espectáculos públicos, según el presidente del comité para la construcción del estadio, un médico de Carhuaz que ahora vive en Lima.

El día 26 se realizó un baile social, organizado por el club social "Alianza Juventud Carhuaz", con una orquesta moderna.

Del 23 de septiembre al 1 de octubre se organizó una "Semana de Carhuaz", con una serie de actividades. Del 24 al 27 de septiembre se realizó la primera Feria Agropecuaria y la secunda de Artesanías en el campo deportivo de Carhuaz. Esta feria fue inaugurada por el director de ORDENOR-Centro, ya que su Dirección Regional de Industria, Comercio, Turismo e Integración promueve y coordina estea feria, junto con la Municipalidad de Carhuaz. La Oficina de Comunicación e Información de ORDENOR-Centro se encargaba de la difusión por radio, televisión, periódicos, con el fin de promover el turismo en la zona.

También se organizó un concurso de canto y danza (Tercer Festival de Danza y Canción). En años anteriores, un concurso tradicional y no comercial entre los danzantes y músicos que participan en las actividades religiosas solía tener lugar en una plataforma justo fuera de la puerta de la iglesia; esto fue una consecuencia natural de la procesión y la fiesta

religiosa. Sin embargo, ORDENOR-Centro obligó al organizador del concurso a celebrarlo en el recinto ferial y en un estadio al aire libre, y a solicitar una pequeña entrada. También se dijo que el sacerdote local estaba en contra de que el concurso tuviera lugar tan cerca de la iglesia. Todo esto quitó gran parte de la espontaneidad del concurso. El final del concurso tuvo lugar el 1 de octubre, la octava, al mismo tiempo que se celebraba la procesión. Aquí, lo religioso y el laico estaban en competencia directa: los danzantes tenían que tomar una decisión si estar en la procesión o en el estadio, la oposición indio/mestizo se refleja espacialmente: las actividades religiosas - en su mayoría por indios - tienen lugar en y alrededor de la iglesia y durante la procesión, mientras que las actividades seculares - en su mayoría por mestizos - tienen lugar en el recinto ferial y en el estadio.

Durante los tres días de la octava (30 de septiembre-2 de octubre) participaron un gran número de grupos de danza - conté 18 - con sus músicos y banda "Flor de Azucena" de Llipta/Carhuaz. El 1 de octubre de 1981 se realizó una película que muestra la llegada de los danzantes y sus músicos y la procesión. (véase Apéndice 1)

El 30 de septiembre los grupos de danza comenzaron a llegar y se fueron a la iglesia para saludar a la Virgen. Algunos de estos grupos vinieron de Caraz y alrededores, ya que es "su" día.

En la mañana del 1 de octubre llegaron los diversos grupos de danzantes tradicionales (Huanquillas, Antihuanquillas, Shaqshas, Atahuallpas, Cuzqueños, Negritos y Caballeros de Huari). Bailaron alrededor de la plaza y frente a la iglesia, antes de ir a saludar a la Virgen. La música y la danza en este momento es de tipo religioso y claramente diferente de la música y la danza que se puede observar en otros momentos. Las melodías son casi todas pentatónicas con la excepción de la música de los Negritos que es diatónica y rítmicamente simple. Consisten en un motivo corto que se repite ad libitum. La mayoría de estos grupos provenían de aldeas alrededor de Carhuaz, algunos de Caraz, y algunos de Paramonga, donde muchos Carhuacinos han migrado, temporal o permanentemente. Estos grupos de danza no reciben dinero, pero sus mayordomos les dan comida y bebida.

Por la tarde, se llevó a cabo una gran procesión, que comenzó desde la iglesia alrededor de la una de la tarde, y llegó a la iglesia después del anochecer, cinco horas más tarde. De acuerdo con el sistema de mitades de Carhuaz (Ecash en la Cordillera Negra y Rupash en la Cordillera Blanca),

tanto los alcaldes pedáneos con sus varayoq caminaban junto a la litera de la Virgen. Esta procesión fue verdaderamente impresionante, con la hermosa estatua de Nuestra Señora de la Misericordia, los estandartes de seda sostenidos por mujeres indias vestidas con su mejor ropa del domingo, los alcaldes pedáneos solemnes con sus varayoq, los danzantes en trance, los músicos tocando todos al mismo tiempo, y el sacerdote en sus túnicas blancas, en la luz que se desvanece de la tarde.

Película "Nuestra Señora de la Misericordia - fiesta patronal de Carhuaz (Perú)" (31 min.)

El 2 de octubre se vuelve a colocar la estatua de la Virgen en la vitrina (colocación), donde permanecerá hasta el 23 de septiembre del año siguiente, donde los danzantes y otros peregrinos se despiden de ella.

Como dice Víctor Ortiz, un autor local:

"Carhuaz significa Mercedes porque ella es su Patrona, su Protectora, su Amparo y su Esperanza."

Las fiestas de Huaylas y Carhuaz tienen mucho en común: ambos son pueblos mestizos rodeados de aldeas habitadas por campesinos indios. En ambos casos, los mestizos urbanos están a cargo del día principal. Sin embargo, en el caso de Huaylas, las aldeas indígenas participan solo en los primeros días de la fiesta, mientras que en el caso de Carhuaz la octava india es mucho más elaborada que el día principal en lo que respecta a la música y la danza. Considerando que Carhuaz tiene sus Cuzqueños y Atahuallpas, Huaylas tiene sus Incaicos, ambos recordatorios del pasado precolombino, pero la ausencia de instrumentos tradicionales (aparte de un dúo ocasional de caja & roncadora) en Huaylas es notable, como es la ausencia de grupos de danza tradicional tan populares en el resto del Callejón de Huaylas, como Huanquillas, Shaqshas, etc. Las bandas son mucho más frecuentes en Huaylas que en Carhuaz. Todo esto puede ser una indicación de que Huaylas es un pueblo más mestizo que Carhuaz.

4.2.1.2: Fiestas de diversión: carnaval

A diferencia de las fiestas patronales, que son generalmente celebradas por un pueblo, el carnaval es una fiesta nacional. Además, en lugar de ser una fiesta de devoción y diversión, como las fiestas patronales, el carnaval es una fiesta de diversión.

En 1981 el carnaval, siendo una fiesta móvil, se celebró del 1 al 4 de marzo. En el Callejón de Huaylas hay una serie de manifestaciones que llevan el nombre de carnaval: el sacrificio ritual de un cóndor ("rachi cóndor"), el corte de un árbol ("cortamonte"), y el tipo de celebración como la conocemos. Cada uno de estos tipos de carnaval está relacionado con un grupo socioeconómico específico: el primer tipo para los indios, el segundo para los cholos, y el tercero para los mestizos. (fotografías núm. 111-117)

Cóndor rachi, o "arranque cóndor", todavía se celebra en aldeas remotas. Lorenzo Piscoche (ver capítulo 3.4.1) proviene de un pueblo donde todavía se celebra, aunque el cóndor puede ser soltado después del ritual en lugar de ser asesinado, ya que está prohibido hacerlo. Lorenzo lo ha presenciado muchas veces, como músico y como espectador, y me lo ha contado:

"El patrocinador se encarga de la comida, los músicos y el cóndor, entre otras cosas. Él puede ser ayudado por familiares o amigos (los "mayorales"), a los que devolverá en algún momento en el futuro, un sistema de ayuda mutua que es muy común en la zona, (ver el sistema "qelli" de Carhuaz, arriba) Algún tiempo antes de carnaval un cóndor es capturado en vivo y llevado al pueblo. El patrocinador contrata alrededor de ocho hombres que lucharán a caballo contra el cóndor, y un grupo de músicos, generalmente compuesto por dos flautas, dos cajas y un clarín. Los jinetes y los músicos no reciben dinero, sino comida y bebida. Los días más importantes son lunes, martes y miércoles de ceniza. Durante la noche de lunes a martes uno de los varayoq se encarga de la vigilia de la cruz, que está adornada con flores, acompañado por un grupo de tinyas, violines y chiskas. El martes y el miércoles, el patrocinador y su "alférez" están vestidos con pantalones y camisas blancas con cinturones oscuros y zapatos oscuros. Llevan sombreros triangulares con espejos, pequeños adornos y plumas de colores, y bandas rojas y blancas (los colores de la bandera peruana) en el pecho. En la casa del “campo” el capitán "viste" su alférez, los músicos, y los jinetes con membrillos y muñecos de pan, encadenados en cuerdas. El martes se

plantan los postes para el cóndor y se lleva a cabo una prueba: una botella de alcohol se cuelga entre los postes, y el jinete que lo agarra puede guardarlo. Después de esto, el patrocinador ofrece una comida copiosa a sus invitados. El miércoles el cóndor es llevado al campo en una jaula, acompañado por el patrocinador y los músicos. El animal es colgado por sus alas de una cuerda y jalado hacia arriba o hacia abajo. Los hombres a caballo lo golpearon con sus propias manos, y el cóndor se defiende lo mejor que puede con su pico y sus garras. Se dice que este ritual representa la llegada de los españoles y el asesinato del último Inca.

[**ejemplo musical núm. 10**]

La tala de un árbol, "cortamonte" o "huachihualito", puede ser una versión menos sanguínea del asesinato de un cóndor. También puede estar relacionado con los palos de mayo de Europa, símbolos de la fertilidad. Se corta un árbol, preferiblemente un cerezo ("capulí"), y se lleva a la plaza o se pone delante de la casa del mayordomo, donde se adorna con cestas, frutas, muñecos de pan, ropa, pañuelos y serpentinas de papel. La gente baila alrededor de este árbol adornado, con la música de caja & roncadora o una banda. Después de un tiempo el árbol se corta poco a poco, y la persona que dé el golpe final será mayordomo para el próximo año. Las personas usan serpentinas de papel alrededor de sus cuellos y tienen la cara manchada con polvo de talco o harina. El agua se arroja libremente en el carnaval, incluso en los coches y autobuses que pasan. Puede haber varios montes a la vez, patrocinados por diferentes personas. Los tocadores de caja & roncadora tienen muchos compromisos durante la semana de carnaval, tocando huaynos y pasacalles.

[**ejemplo musical núm. 3**]

Arranque condor. (Dibujo de Victor Milla/Caraz)

Cruces de carnaval. (Dibujo de Juan Barrios/Huaraz)

El Huaohihualito. (Dibujo de Juan Barrios/Huaraz)

Carnaval en Huaraz. (Dibujo de Juan Barrios/Huaraz)

Aparte del árbol adornado, también hay a menudo una "tablada", una tabla con cestas, fruta, muñecos de pan, botellas de licor y serpentinas de papel. Al final del día, estos son regalados por el mayordomo.

En Huaraz, las cruces de carnaval son traídas unos días antes del carnaval, para ser bendecidas por el sacerdote. Los campesinos indios acompañados por cajas y flautas traen cruces de madera adornadas con "machitu" pintado de plata, flores de la planta salvaje "weqlla" que crece a grandes alturas, y pequeñas figuras de animales o plantas. Estas cruces son una adaptación católica de los ídolos precolombinos que se colocaron en las intersecciones de las carreteras, en la cima de las colinas y todos los lugares considerados peligrosos, para la protección. Durante mucho tiempo después del carnaval, estas cruces plateadas se pueden ver en la cima de las colinas alrededor de Huaraz. Se sabe que existen cruces similares en otras partes del Callejón de Huaylas: una, adornada con flores blancas, fue observada por mí en Ranrahirca/Yungay, en 1977, y Stein (1961:241-245) las menciona en su monografía de Hualcan, en el distrito de Carhuaz.

Carnaval en Huaraz

Un carnaval más occidental se celebró en Huaraz, con príncipes, reinas, bailes y carrozas, así como cortamontes y tabladas. Una gran procesión de carrozas tuvo lugar el 3 de marzo, con cruces de carnaval en primer lugar, seguido por las autoridades y delegaciones de los barrios de Huaraz.

Mientras que el carnaval es principalmente un fiesta de diversión, las fiestas que ahora se discutirán - Corpus Christi y Semana Santa - son exclusivamente fiesta de devoción.

4.2.1.3 Fiestas de devoción: Semana Santa y Corpus Christi

Ejemplos de fiestas de devoción son la Semana Santa y el Corpus Christi. Son fiestas religiosas nacionales en el Perú, y se celebran también en el Callejón de Huaylas. Como son fiestas de reflexión, no hay grupos de danza; solo se toca música religiosa, ya sea por flautas y tambores (Corpus Christi) o por bandas (Semana Santa).

Semana Santa

Esta dramatización de la muerte y resurrección de Cristo se celebra en muchos pueblos del Callejón de Huaylas y en otras partes del Perú, siendo especialmente conocida la celebrada en Huaraz. (ver Maguiña, 1974)

En 1981 tuvo lugar la Semana Santa en Huaraz del 12 al 19 de abril y se realizaron procesiones casi todos los días. Un gran número de efigies participaron en las procesiones, que comenzaron en varias iglesias de Huaraz, acompañados por bandas tocando música religiosa. La mayoría de las efigies sufrieron mucho por el terremoto, pero fueron restauradas a su estado original con ayuda financiera de los Huaracinos que viven en Lima.

El Domingo de Ramos, cuando se recuerda la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, la procesión pasó de la iglesia de San Francisco a la iglesia de La Soledad, acompañada por la Banda Centro Musical de Uquia/Huaraz. Esta banda - una de las mejores y por lo tanto más costosas - tocó marchas religiosas apropiadas como "Jésus en Golgota" y "Jésus Nazareño". Fueron contratados por la Sociedad de Ayuda Mutua de Nuestro Señor de La Soledad y realizados gratuitamente, por devoción. La gente llevaba ramas de palma, ingeniosamente trenzadas y decoradas con flores. La imagen de Cristo estaba montada sobre un burro y un dosel sobre él.

El Lunes Santo, cuando se recuerdan los castigos impuestos a Jesús de Nazaret, se prepararon tres literas en el patio de la iglesia del barrio Huarupampa: las de Nuestro Señor de la Columna, la Virgen de los Dolores y Nuestro Señor del Prendimiento . La litera de Nuestro Señor de la Columna representa a Cristo con una corona de espinas, atada a una columna y encadenada a cuatro soldados romanos. Las efigies son apreciadas por sus dueños, que tienen mucho cuidado para evitar que se deterioren. La litera

estaba decorada con flores y plantas de las montañas y con flores cultivadas. Cada efigie tenía su propia banda que seguía directamente detrás de ella durante la procesión tocando marchas religiosas como "Las lágrimas de Cristo" y "Jesús de Nazaret". Nuestro Señor del Prendimiento vino primero con la Banda Musical "Aires del Río Santa" de Huaraz; Nuestro Señor de la Columna con la Banda Musical "Estrella Andina" de Macashca/Huaraz, y la Virgen de los Dolores con la Banda Musical Filarmónica de Aompa/Huaraz.

El Martes Santo, cuando Cristo es condenado a muerte por Poncio Pilatos, la procesión comienza desde la iglesia del barrio de Belén, con las imágenes de Cristo Pobre y la Virgen Dolorosa. Cristo Pobre se parece a Nuestro Señor de la Columna: Cristo encadenado a cuatro verdugos llamados Joserillo, Justillo, Pedrillo y Raymundillo. Solo había una banda, la Banda Musical "Juventud de Paria" de Paria/Huaraz.

A principios del siglo XX también se realizaron procesiones el Miércoles Santo y el Jueves Santo, pero hoy en día no hay ninguna.

El Jueves Santo, día de retiro de las preocupaciones mundanas, está dedicado a la Eucaristía y a las visitas a las iglesias. Por la tarde, el "huaraquí" (velatorio) tuvo lugar en la iglesia de La Soledad. Los campesinos indios y la gente del pueblo guardaban por igual las efigies de Jesús de Nazaret, la Virgen Dolorosa, San Juan y María Magdalena. Después de la medianoche, estas estatuas fueron sacadas en procesión acompañada de cantos y oraciones en quechua como "Kapaq Eterno Dios" (Oración por el Eterno Dios) a la iglesia de San Francisco para prepararse para la solemne procesión del Viernes Santo.

El Viernes Santo es un día muy solemne, en el que se recuerda la muerte de Cristo en la cruz. La procesión pasó de la iglesia de San Francisco a la iglesia de La Soledad, y consistió en cuatro efigies: San Juan, con la Banda Musical “Filarmónica de Acopampa”, María Magdalena con la Banda Musical "Aires del Río Santa" de Huaraz, Jesús de Nazaret con la Banda de la Fuerza Aérea Peruana de Lima y la Banda “Centro Musical de Uquia”, y Nuestra Señora de los Dolores con la Banda Orquesta "Flor Andina" de Huallcor/Huaraz, Banda Musical "Estrella Andina" de Macashca y Banda "Dore" de Huaraz. Varias de estas bandas acompañaron las procesiones en días anteriores; cabe destacar que las "nuevas" bandas eran muy prestigiosas, como la Banda "Doremi", que es un tipo de banda muy urbana de Huaraz, con músicos vestidos con trajes beige. Es la única banda en el Callejón de Huaylas que

tiene dos helicones. La Banda Orquesta "Flor Andina" de Huallcor es también una de las bandas más conocidas de la zona. La primera banda en Huallcor fue fundada en 1924 por Santiago Maguiña Chauca, entonces director de la escuela local. (Don Santiago es un músico muy conocido y compuso muchas canciones que son cantadas por la Pastorita Huaracina y el Gorrin Andino.) Pero la banda de la Fuerza Aérea Peruana era con mucho la banda más prestigiosa. Constaba de 29 músicos e incluía instrumentos como trombones de varas y helicones. Fueron invitados a venir a Huaraz por la Sociedad de Ayuda Mutua de Nuestro Señor de La Soledad para tocar el viernes, sábado y domingo. El viernes y el domingo acompañaban las procesiones, mientras que el sábado daban un concierto público gratuito en la plaza ("retreta"). Estaban vestidos con uniformes militares: camisas blancas y gorras y pantalones de color azul oscuro. Las otras bandas también se veían mejor, ya sea en uniformes, trajes o chaquetas.

La procesión fue desde la iglesia de San Francisco hasta la iglesia de La Soledad, a través de las principales vías de Huaraz: Avenida Gamarra y Avenida Luzuriaga. Durante el transcurso de esta procesión a menudo comienza a llover, lo que se interpreta como un buen presagio. La efigie central del Viernes Santo es Jesús de Nazaret: está de pie sobre una litera con una pesada cruz sobre sus hombros, encadenado a cuatro soldados romanos. Esta estatua de tamaño natural pertenece a la iglesia de La Soledad, y data del siglo XVIII. Tiene un mecanismo incorporado que le permite caer durante el calvario, hasta tres veces, como se menciona en la Biblia. La litera está decorada con plantas silvestres y flores de las montañas, traídas por campesinos indios. Los romanos se llaman Silverio, Justo, Custodio y Viejo Barba Azul o Shihuaco y pertenecen a familias de Huaraz. Estatuas de Verónica, Simón de Cirene y otros acompañan al Señor en su calvario. Al llegar a la iglesia de La Soledad, después de una larga procesión, Cristo fue clavado en la cruz y más tarde por la noche sacado de la cruz, después de lo cual siguió una procesión de Nuestro Señor del Santo Sepulcro, con las estatuas de San Juan y María Magdalena.

La noche antes del domingo de Pascua, una efigie de Judas fue custodiada en su "jardín" en la plaza de la iglesia de La Soledad, donde fue colgado y quemado en las primeras horas de la mañana; su rostro a veces se asemeja al de un Huaracino que no es muy querido. Los vegetales (robados) y a veces animales vivos de su "jardín" fueron distribuidos más tarde entre los espectadores, una ocasión para muchas bromas.

El Domingo de Pascua las mismas imágenes que el Viernes Santo participaron en la procesión: San Juan con la Banda Musical |Filarmónica de Acopampa", María Magdalena con la Banda Musical "Aires del Río Santa" de Huaraz, Jesús de Nazaret con la Banda "Centro Musical de Uquia" y la Banda de la Fuerza Aérea Peruana, y Nuestra Señora de los Dolores con la Banda Musical "Juventud Andina" de Churap/Huaraz. Las tres primeras efigies salieron de la iglesia de La Soledad, mientras que Nuestra Señora de los Dolores salió de la iglesia de San Francisco. Estas estatuas, recorriendo diferentes rutas, convergieron en la plaza donde tuvo lugar un encuentro tradicional entre Jesús de Nazaret y San Juan, María Magdalena y Nuestra Señora de los Dolores. Primero, San Juan y María Magdalena la saludaron con tres reverencias, después de lo cual Jesús se inclinó seis veces ante ella. Desde la iglesia de La Soledad hasta la plaza, se escondió la estatua de Jesús, solo para ser revelada en el encuentro con su Madre. Los cohetes explotaron y palomas se soltaron. Cada año, esto se hace de una manera diferente, que es muy discutido por los espectadores en cuanto a su originalidad y belleza. Cristo resucitado saludó a la Virgen María, con lo cual su corazón traspasado con siete dagas y su ropa de luto desapareció, como por encantamiento. Después del encuentro, las efigies volvieron a sus respectivas iglesias. Se dice que esta procesión es la mejor del mundo, después de la de Sevilla.

Parece que la Semana Santa es un asunto mestizo: la población indígena solo participa en la tarde del Jueves Santo (el "huaraquí") con sus cantos y oraciones, pero menos en las procesiones. Maguiña Chauca dice que esto se debe al terremoto de 1970, cuando se introdujeron ideas modernas que no toman en cuenta las costumbres religiosas del pueblo indio.

Dado que el Viernes Santo es una fiesta nacional, muchas personas vienen de Lima al Callejón de Huaylas por unos días festivos, no necesariamente con intenciones religiosas. Esto conduce a una situación ambigua donde dos grupos se oponen más o menos entre sí: los que quieren asistir en los procedimientos religiosos, y los que quieren divertirse. Por ejemplo, un esfuerzo fue necesario para mantener las tabernas cerradas la noche del Viernes Santo.

Corpus Christi (Santísimo Sacramento)

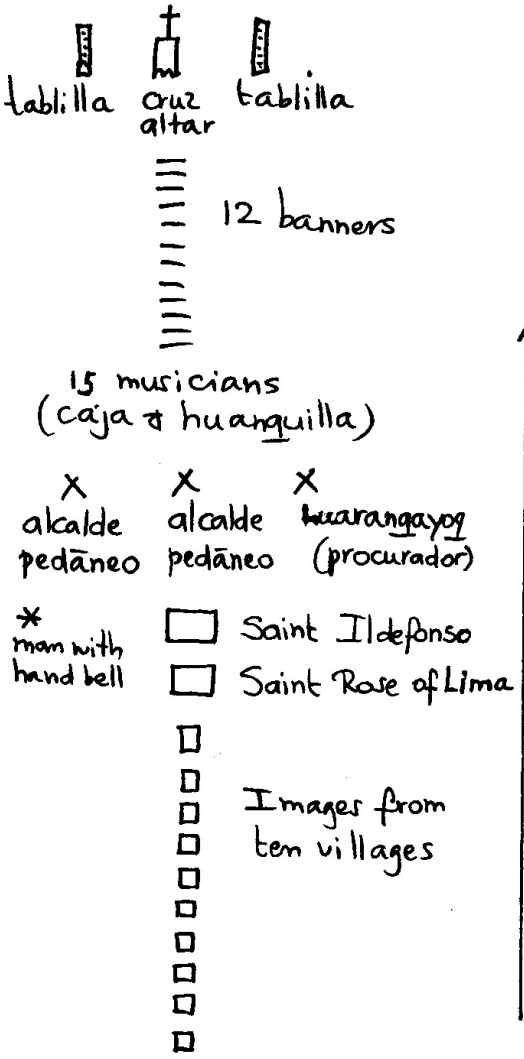
Esta es una fiesta móvil, celebrada en honor a la Eucaristía, el jueves después del Domingo de la Trinidad, u ocho semanas después del Jueves Santo. En el Callejón de Huaylas, es principalmente un fiesta indio, que puede estar relacionado con el Inti-raymi de los Incas que tuvo lugar alrededor del solsticio de invierno y fue dedicado al Sol. (Hoy en día, un elaborado Inti-raymi se celebra en Cuzco, en junio, principalmente como atracción turística, recreando la antigua fiesta del Sol.)

El Corpus Christi se celebró en Caraz los días 17, 18 y 21 de junio de 1981. (fotografías núm. 119-126) El día 17, hacia mediodía, grupos de gente de las aldeas de los alrededores de Caraz que pertenecen a la parroquia de Caraz llegaron a las afueras de la ciudad con sus pequeñas imágenes de santos y cruces sagradas. Fueron recibidos por el santo patrón de Caraz, San Ildefonso de Toledo, y todos fueron en procesión a la iglesia de Chiquinquirá, donde Santa Rosa de Lima - la patrona del Perú - también reside, así como el "lienzo" (pintura sobre lino) de la Virgen de Chiquinquirá, el santo patrón de Caraz. (Esta iglesia no está en la plaza principal, como suele ser el caso, pero unos 500 metros hacia la parte alta, con su propia pequeña plaza. Una catedral en la plaza principal ha estado en construcción desde 1898, pero no se ha terminado hasta hoy.) Un gran número de músicos acompañó esta procesión: cada aldea había traído uno o dos músicos de caja & huanquilla, de modo que en total había alrededor de 15-18 músicos. El día 17 fue la llamada "bajada de los santos", la llegada a la ciudad de las imágenes. Después de una visita a la iglesia fueron llevadas a sus "posadas", o casas temporales.

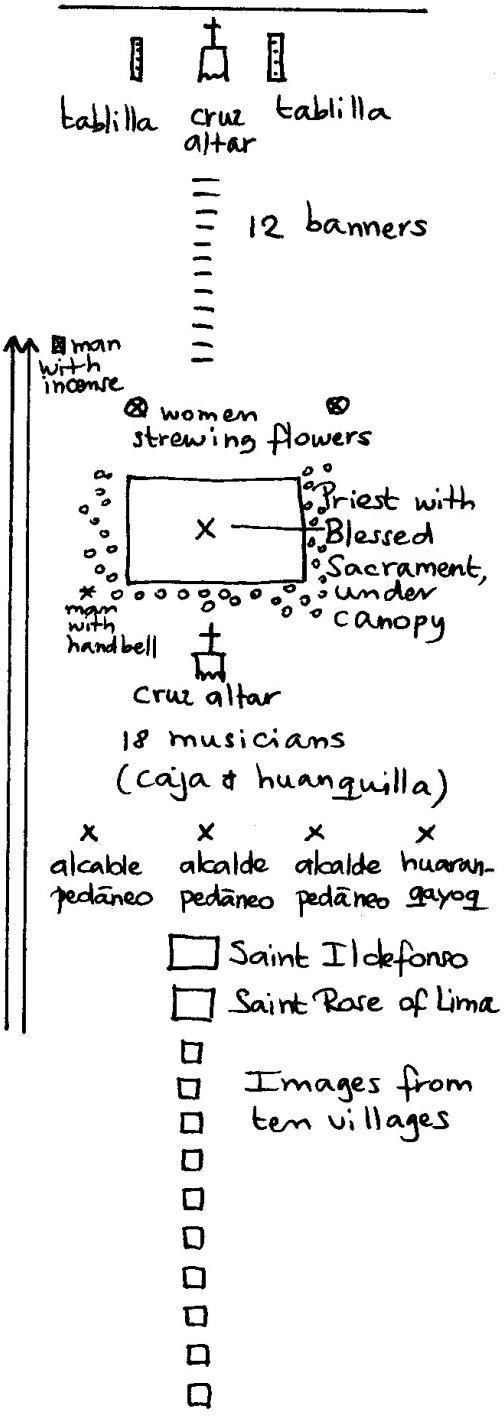
[**ejemplo musical núm. 7**]

CORPUS CHRISTI

Procession on June 17



Procession on June 21



El 17 se llevó a cabo una procesión en la que solo las autoridades indias asistían. La procesión se abrió con un hombre que llevaba la cruz del altar con dos hombres a sus lados que llevaban las llamadas "tablillas", con nombres que figuran en ellas. Siguieron doce estandartes, llevadas por mujeres, que representaban las doce imágenes (y, por lo tanto, las aldeas). Había un gran número de músicos. Dos alcaldes pedáneo y el "huaranqayoq" (rango incaico, designando a la cabeza de una división de 1.000 contribuyentes) precedieron a las imágenes de San Ildefonso y Santa Rosa de Lima, seguidas de las imágenes de varias aldeas.

De las diez imágenes tres representaban a San Isidro, patrón de los agricultores; tenían pequeños bueyes y espigas de maíz a sus pies y uno de ellos llevaba una palanca como la que se utiliza para regar los campos. Algunas de las imágenes estaban vestidas con atuendo indio: un poncho y un sombrero de fieltro. Pequeñas campanas estaban unidas a las literas, que tintineaban cuando las literas se movían. Tres aldeas tenían cruces sagradas (también llamadas cruces de mayo) adornadas con cintas. Uno tenía las palabras "Procurador Indígena José Mallca 1953" pintadas en la espalda. Este señor ha sido el procurador ("huaranqayoq") durante muchos años y da las órdenes a los alcaldes pedáneo y sus varayoq el domingo de Pentecostés, cuando todos se reúnen en la iglesia, sobre cómo deben llevarse las imágenes.

El domingo 21 de junio se realizó una gran procesión, en la que participaron los mismos grupos que el día 18, además del párroco que llevaba el Santísimo Sacramento bajo un dosel, rodeado por los notables mestizos de Caraz. Muchos músicos (18) acompañaron la procesión, alternando con el canto de himnos y oraciones. Después de la procesión, se despidieron frente a la iglesia, tocando una "despedida", después de lo cual las imágenes fueron traídas de vuelta a sus respectivas aldeas.[6]

[6] El 24 de Junio, día de San Juan y, por cierto, la Jornada Nacional del Campesino, los profesores de la escuela de Caraz presentaron una parodia de la llegada de las imágenes del Corpus Christi. Aunque esto fue hecho por niños, se afirmó explícitamente que no se pretendía ridiculizar el evento, sino mostrar a la gente del pueblo el rico folclore de Caraz y sus alrededores.

El hecho de que estas fiestas de devoción sean tan diferentes entre sí puede explicarse por el hecho de que el Corpus Christi es un sincretismo del Inti-raymi precolombino celebrado en el momento del solsticio de invierno y el Corpus Christi católico, mientras que la Semana Santa es una fiesta puramente católica. También está el hecho de que Corpus Christi en Caraz fue atendido principalmente por indios del campo circundante, mientras que la Semana Santa de Huaraz fue atendida principalmente por mestizos urbanos. Esto se refleja en el uso de cajas & huanquillas versus bandas.

Resumiendo, se puede decir que la mayoría de las expresiones de música y danza tradicional se pueden observar durante las fiestas patronales: flauta y tambores y bandas acompañan la imagen durante la procesión, junto con grupos de danza tradicional y sus músicos. Después de la procesión, tocan música secular para que la gente baile, al igual que las pequeñas orquestas de cuerdas (que no participan en las procesiones). Durante el carnaval no hay grupos de danza tradicional, pero la gente baila huaynos con la música de uno o más tocadores de caja & roncadora o una banda. No hay danza en absoluto durante la Semana Santa y el Corpus Christi, cuando solo se toca música religiosa, ya sea por bandas o por flautas y tambores.

Se puede decir que las fiestas religiosas comunales son instancias de comunitas: los migrantes llegan a casa para la ocasión y la gente se reúne para pequeñas fiestas privadas. Un sentimiento de unión, un "vínculo social generalizado" prevalece. Aunque el término presupone una cierta armonía, igualitarismo y camaradería, una gran parte de competencia y búsqueda de prestigio continúa durante las fiestas, tanto por individuos como por barrios. Esta rivalidad se manifiesta en la calidad de las imágenes religiosas, los músicos y danzantes que acompañan a la aldea o al barrio, etc. Aún así, esta rivalidad temporal es una confirmación de la sociedad en ese momento en particular: durante una fiesta, la sociedad es "actuada"con todas sus contradicciones y particularidades. La fiesta muestra la estructura de la sociedad en cuestión en una forma compacta, como un plano, y es una declaración de cómo son las cosas en un año en particular, dependiendo de la situación económica y política.

Por lo tanto, la fiesta religiosa es un momento especial y un espacio especial, donde el comportamiento es a menudo simbólico. Es un período de especial importancia para la comunidad, y la música y la danza sirven para subrayar la importancia que las fiestas tienen para la gente.

"La religión es una cosa eminentemente social. Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son modos de actuar que sólo se originan en el seno de los grupos reunidos y que están destinados a suscitar, mantener o rehacer determinados estados mentales de esos grupos." (Durkheim, 1968:13)

4.2.2.: Acontecimientos privados, religiosos y seculares

La música y la danza observadas durante eventos privados, ya sean religiosos o seculares, son bastante similares. Estos eventos a pequeña escala generalmente se celebran en el hogar y solo asisten familiares y amigos. El bautismo, el primer corte de pelo, la boda y el funeral son "ritos de paso", eventos que ocurren solo una vez en la vida, al igual que eventos específicos como fiestas de despedida, etc. Cumpleaños, por otro lado, son eventos cíclicos. En eventos religiosos privados como bautizos y bodas no se toca música religiosa, sino principalmente música vernácula y criolla interpretada por arpa, arpa y violín, orquesta de cuerdas o banda. (fotografías núm. 127-136)

Para los bautismos, el arpa sola o el arpa y el violín a menudo se contratan durante todo el día. Los padres del niño eligen a los padrinos, si es posible de mayor posición social que ellos, como un empleador o una persona con prestigio en la comunidad. Los mismos padrinos a menudo ofician en la primera ceremonia de corte de pelo ("warkaruti") que tiene lugar un año después del bautismo y marca la entrada del individuo en la vida comunitaria como propietario. Dado que los padrinos son a menudo urbanos y los padres del niño rural, las festividades tienen lugar en ambos lugares: primero los padres y los invitados desayunan en la casa de los padrinos, donde beben un brindis por el niño y bailan unos huaynos, después de lo cual el grupo regresa a la casa de los padres, para comer, beber y bailar por el resto del día. Una pequeña tarjeta con el nombre del

niño bautizado, la fecha del bautismo, y los nombres de los padres y padrinos se da a los invitados, como recuerdo del evento.

Para las bodas, el grupo musical preferido es la banda, o de lo contrario una orquesta de cuerdas. Los músicos llegan a la casa de la pareja para casarse o a la casa de los padrinos alrededor de las seis de la mañana y tocan sus huaynos hasta que es hora de ir a la iglesia. Después de regresar de la iglesia, la tarea de los padrinos es emborrachar a los novios lo más rápido posible; hasta que tengan éxito, la pareja no puede ir a su propia casa a comer y continuar la fiesta. Desde entonces es alrededor del mediodía, es bastante cálido y la gente está bailando y bebiendo alegremente bajo el sol caliente.

Presencié varios funerales: uno en Huaraz, acompañado por una banda tocando la marcha fúnebre "El cóndor pasa", y dos en Caraz: uno de un mestizo urbano, acompañado por gente cantando himnos y orando, y otro de un campesino indio de una aldea cercana, acompañado por un cantor indio que imitaba las entonaciones de un sacerdote en "latín". En la literatura, se han encontrado referencias sobre otros tipos de música durante los funerales. Stein (1961:286) menciona que en los rituales funerarios para un niño menor de diez años dos músicos (violín y tambor) son traídos por los padrinos, junto con otros regalos, y la compañía baila con la música. Una costumbre similar se menciona en el "Inventario del patrimonio turístico del Callejón de Huaylas" (ORDEZA, 1974, vol. 2:34a) y por Doughty (en: Dobyns, Doughty, Laswell, 1971:98): durante la estela de la gente baila al sonido de la flauta y el tambor.

Considerando que los bautismos, las bodas y los funerales tienen un aspecto religioso, y están estrechamente relacionados con el sistema de parentesco y las relaciones patrón-cliente de los campesinos indios, las fiestas con ocasión de un aniversario o de una despedida son seculares, organizadas por mestizos, y menos formal, involucrando a un número menor de músicos.

4.2.3: Acontecimientos seculares comunales

4.2.3.1: Grupos de trabajo comunal

Hoy en día, parece haber solo un tipo de música tradicional comunitaria secular: la que se toca durante el trabajo comunitario. Durante mi estancia en el Callejón asistí a dos fiestas de trabajo, ambas de la variedad "república", que se llama "faena". Uno estaba en Musho, cerca de Tumpa, donde diez hombres estaban limpiando la parte del cementerio que corresponde a su barrio. Estaban acompañados por varayoq y por un tocador de caja & roncadora. Esto se hace una vez al año, en el momento del carnaval. El otro grupo de trabajo tuvo lugar en Caraz, donde grupos de hombres de varias aldeas pertenecientes a la parroquia de San Ildefonso trabajaron los domingos por la mañana limpiando escombros en preparación de la reconstrucción de la catedral. Uno de los grupos fue acompañado por dos flautas y una caja.

(fotografías núm. 137-141)

[**ejemplo musical núm. 9**]

En cuanto a la música en relación con las actividades agrícolas, se han encontrado varias referencias en el sentido de que la cosecha de trigo estaba acompañada de arpas, flautas y violines, o caja & roncadora. (Monografía de la Provincia de Huaylas:181). Hoy en día, esta costumbre parece haber desaparecido y no fue observada por mí.

Mientras que las fiestas de trabajo comunal son de naturaleza tradicional e india, las fiestas cívicas y los bailes sociales que se discutirán ahora son en su mayoría asuntos urbanos y, por lo tanto, asuntos mestizos. Esto se refleja en los instrumentos musicales utilizados: flautas y tambores en la primera y orquestas de cuerdas o bandas en la segunda, con el correspondiente repertorio vernáculo, respectivamente criollo e internacional.

4.2.3.2: Fiestas cívicas

Un tipo más moderno de música secular comunitaria es la que se realiza con motivo de fiestas cívicas locales y nacionales. Hay una serie de fiestas cívicas, como los Aniversarios de la Creación Política, el Día de la Independencia, etc.

Los Aniversarios de la Creación Política son actos cívicos que conmemoran el día en que se reconoció una provincia o distrito. La creación más temprana tuvo lugar en 1857, cuando se reconoció el departamento de Ancash, con Huaylas y Huaraz como provincias. Por lo tanto, los aniversarios de la creación política de Caraz en la provincia de Huaylas, y Huaraz en la provincia de Huaraz se celebran el 25 de julio, y se remontan al año 1857. En 1904 se creó la provincia de Yungay, y en 1934 la provincia de Carhuaz. (Monografía de la Provincia de Huaylas:15-18)

Fiestas Patrias, fiesta cívica nacional, se celebra en todo el país el 28 de julio. (fotografías núm. 142-145) Estos aniversarios son asuntos cívicos urbanos, en los que la población india no participa mucho; están organizados en gran parte por y para los mestizos.

En la víspera hay entretenimiento popular en la plaza: una banda toca música para bailar, varios grupos musicales dan una serenata y alrededor de la medianoche se encienden fuegos artificiales.

En Caraz, en 1980, los siguientes grupos participaron en una serenata con motivo de la creación política: la banda del Batallón "Huascarán", un conjunto de un arpa y dos violines, una pequeña orquesta de cuerdas y un tocador de caja & roncadora. Era bastante obvio que el tocador de caja & roncadora (Lorenzo Piscoche) no era tan apreciado como los otros músicos, y en 1981 no volvió a tocar. La banda del Batallón estuvo presente nuevamente en 1981, así como la pequeña orquesta de cuerdas y un arpista, todos músicos locales. Además, había una "peña criolla" del Círculo Social de Caraz, tocando música criolla, y un conjunto tropical tocando música criolla e internacional, también de Caraz. El día de la creación política se realizó un desfile, con la asistencia de las autoridades cívicas y militares de la provincia. En esta ocasión las bandas de música militar actuaban, que consisten en la mayoría de los instrumentos de banda regulares, además de tambores tenor, cornetas y panderetas. Sólo tocaban marchas militares. Muchas escuelas tienen tales bandas de música militar, ("bandas de guerra")

que actúan solo en días festivos cívicos para acompañar a los escolares durante el desfile. Los niños más pequeños se disfrazan de alpinistas, o representan las tres regiones del Perú, la bandera peruana, etc., mientras que los niños mayores se visten con el uniforme escolar oficial que consiste en una blusa blanca y una falda o pantalones gris oscuro. En Caraz, tres de estas bandas tocaron en 1981: dos bandas escolares y la banda del Batallón "Huascarán". La de la escuela "Dos de Mayo" (considerada la mejor escuela de Caraz) tenía un bombo, tres tarolas, un par de platillos, seis trompetas, tres tubas, tres tambores tenor, diez cornetas, y seis panderetas, estas últimas tocadas por niñas. Sus uniformes consistían en uniformes escolares regulares más guantes blancos, cascos blancos (niños), gorras blancas (niñas) y polainas blancas (niños).

Con motivo de las fiestas cívicas, las actuaciones públicas a menudo son organizadas por comités como la Asociación de Maestros, la Guardia Civil, u otros, con grupos locales y nacionales y vocalistas.

Con motivo de la Creación Política de Yungay, el 28 de octubre de 1980, la Guardia Civil organizó una actuación en el estadio local, con la participación de tocadores de caja & roncadora, un dúo de arpa y violín y una orquesta de cuerdas (“Centro Musical Yungay”) con vocalistas femeninas. También estuvieron presentes dos vocalistas del Callejón de Huaylas: la Princesita de Yungay y el Gorrión Andino, acompañados por la orquesta de cuerdas "Brisas del Hualcan" (el Hualcan es uno de los glaciares del Callejón de Huaylas). (fotografías núm. 146-148)

Otro tipo de evento cívico es el Aniversario de La Guardia Republicana del Perú, el 7 de agosto. Esto se celebró en Caraz en 1980 con un concurso entre músicos locales: un tocador de caja & roncadora (Lorenzo Piscoche), un arpista (Eloy Cano), y tres pequeñas orquestas de cuerdas. Las dos orquestas de cuerdas más grandes recibieron un primer lugar compartido, Eloy Cano terminó segundo, la orquesta de cuerdas más pequeña (en la que participó Eloy Cano) tercero y Lorenzo Piscoche último. Una de las orquestas de cuerdas ganadoras contó con una joven vocalista, que contribuyó mucho a su obtención de un primer premio.

4.2.3.3: Bailes sociales

Otro tipo de eventos seculares comunales son los bailes sociales. Por lo general, se llevan a cabo con el propósito de recaudar dinero para apoyar algún proyecto local, y en su mayoría asisten mestizos de clase media y media alta. La población india no puede pagar la entrada, no se viste como los mestizos y tampoco baila como ellos. Probablemente se sentirían incómodos, pero a muchos les gusta ver los acontecimientos desde fuera. Los bailes sociales a menudo coinciden con fiestas patronales o el Día de la Independencia, pero también tienen lugar en ocasiones no programadas. Se prefieren bandas modernas y conjuntos tropicales que tocan música criolla e internacional, de acuerdo con el estatus étnico de los participantes.

4.2.3.4: Espectáculos

Una última categoría de música secular comunitaria es la que se realiza en el escenario ante una audiencia. Estos se pueden dividir en dos tipos: aquello realizado por y para la gente del Callejón de Huaylas, que existió antes de la aparición del turismo, como las empresas de viajes ("caravanas") y concursos, y aquello que que realizó para los extranjeros c.q. turistas, en tabernas folclóricas.

Caravanaas

Un ejemplo es la compañía de la Princesita de Yungay que se presentó en el estadio al aire libre de Caraz el 2 de octubre de 1980. (ver capítulo 5.1)

Una compañía similar llegó a Caraz el 30 de abril de 1981. La atracción principal fue Romulo Meza, el "Comunero de los Andes", un vocalista muy popular. Su grupo estaba formado por dos cantantes masculinos, una cantante, un comediante y Tomás Pacheco, un arpista conocido a nivel nacional. La orquesta, llamada "Cuarteto Folklórico Perú" estaba compuesta por dos guitarras, una mandolina y un acordeón. Comenzaron el programa de la noche con algunas piezas instrumentales y acompañaron a los vocalistas por el resto de la noche. El repertorio era principalmente vernáculo, e.g. huaynos, huaylas de las tierras altas centrales, y pasacalles.

Había unos 500 habitantes presentes. Ambas caravanas presentaron música de las tierras altas centrales que goza de gran popularidad en el Perú.

Concursos

Mientras que las caravanas son empresas comerciales de artistas reunidas para una gira a la vez, también hay actuaciones locales organizadas por clubes sociales, asociaciones y autoridades locales, a menudo en forma de concurso.

Los concursos también se organizan a menudo en el momento de las ferias o semanas turísticas. Durante la Cuarta Semana Turística de Ancash, que se celebró en Huaraz del 29 de abril al 5 de mayo de 1981, se organizaron una serie de actividades: conferencias, presentaciones de diapositivas, exposiciones, demostraciones y ventas de artesanías, productos y animales. El lema de esta semana turística fue "El Callejón no es solo un paisaje", y el énfasis estuvo en las cualidades turísticas del Callejón de Huaylas.

Se organizaron varias actividades musicales: un Primer Concurso de Conjuntos Folclóricos y un Desfile de Danzas Folclóricas de Ancash. Este último fue organizado por el Instituto Nacional de Cultura de Huaraz, junto con la Dirección Regional de Educación y la Dirección Regional de Industria y Turismo. La mayoría de las danzas fueron realizados por el "Grupo Folklórico Ancash", de la Escuela Regional de Educación Artística (EREA), vinculada al Instituto Nacional de Cultura.

Los músicos que acompañaron las distintas danzas fueron la orquesta de cuerdas "Melodías Andínas" (tres violines, un arpa y dos quenas) de Huaraz y los hermanos Jiménes (dos cajas & roncadoras) de Carhuaz. El final del concurso de conjuntos folclóricos - que fue organizado por la Prefectura y la Dirección Regional de Educación- se celebró en la noche del 2 de mayo y se superpone con el desfile de danzas folclóricas mencionadas anteriormente. Se distinguieron dos categorías de grupos: el de aficionados y el de profesionales, y se entregaron premios en cada categoría. Algunos de los músicos que acompañaron a los danzantes a primera hora de la tarde también participaron en el concurso: los músicos de caja & roncadora acompañaron a un grupo de Pallas de Corongo y la orquesta de cuerdas "Melodías Andínas" compitió en la categoría de los profesionales. La mayoría de los conjuntos eran orquestas de cuerdas con una quena o un

acordeón ocasional; todos presentaban un vocalista. (Uno de ellos era el grupo de música folk "Hermanos del Ande" con su vocalista Emilia Cruz.) El repertorio de cada conjunto constaba de tres piezas vernáculas. El final se cerró con una actuación especial del "Comunero de los Andes".

Ambos concursos se organizaron en la víspera de la fiesta patronal de Nuestro Señor de La Soledad, cuyo día principal es el 3 de mayo. El 3 de mayo también hubo un desfile de carros alegóricos por las principales calles de Huaraz, organizado por la Diputación Provincial de Huaraz. Este desfile coincidió con la solemne procesión de Nuestro Señor de La Soledad. Por lo tanto, parecería que la semana turística está "pegada" a la fiesta patronal, matando a dos pájaros de un tiro, por así decirlo. Las actividades turísticas son estimuladas por la Dirección Regional de Industria y Turismo de ORDENOR-Centro, que participa en las actividades extra-religiosas en el momento de la fiesta patronal de Carhuaz y otros pueblos, que pueden considerarse ejemplos de intervención estatal en acontecimientos tradicionales locales. (véase el capítulo 5.2)

Ocasiones cívicas y religiosos se utilizan para otros fines: tanto el Día de la Independencia (28 de julio) como el Día de la Creación Política de Huaraz (25 de julio) se incluyen en la Gran Feria Regional de Ancash, que en 1981 se celebró en Huaraz del 19 al 29 de julio. En la víspera de la Creación Política, el 24 de julio, se celebró una serenata en la plaza de Huaraz, y el 25 se celebró un desfile en la plaza. En los últimos tres días de la feria se celebró el Primer Fiesta Folclórico Nacional, con la participación de grupos regionales y nacionales. Esta feria está organizada por los distintos departamentos de ORDENOR-Centro, que cada uno tiene su día durante la feria: Educación, Energía y Minas, Pesca, Vivienda, Salud, Agricultura, Industria y Turismo, Transporte y Comunicación. Se llevaron a cabo varios concursos musicales, como el Primer Concurso de Bandas Escolares, la Fiesta Folclórico Escolástico y el Segundo Concurso de Bandas Regionales. Este último tipo de concurso se celebró por primera vez en 1980, ante un jurado de cuatro, en tres noches consecutivas. Los propósitos del concurso fueron: animar los eventos de la feria, fomentar las manifestaciones culturales de los pueblos, y alentar a los músicos a cultivar los géneros vernáculos y formar bandas. El concurso fue organizado por un comité ad hoc presidido por el Director Regional de Educación, con el apoyo de la Oficina de Comunicación e Información y la Dirección Regional de Industria y Turismo, de ORDENOR-Centro. Ocho bandas participaron en el concurso

tocando valses, marineras, huaynos y pasacalles. El final contó con la presencia de un gran número de personas: entre 2.000 y 3.000. Cinco de estas bandas recibieron premios de dinero: dos compartieron el primer premio, dos compartieron el segundo premio, y uno recibió el tercer premio.

El diario nacional "La Prensa" dedicó un artículo a esta feria el 13 de julio de 1980, alabando la variedad de atractivos que ofrece a los visitantes de la feria, así como su estímulo a las actividades industriales, comerciales, agrícolas y turísticas de la zona.

En marzo de 1981 se realizó el Primer Encuentro de Música Popular en Huaraz, en tres noches consecutivas. Participaron varios grupos de Huaraz (entre ellos "Llakta Runa" y "Hermanos del Ande"), así como un grupo de Lima y un grupo de Trujillo. La mayoría de estos grupos pertenecen a la llamada "nueva canción peruana" que actúan en las peñas más o menos comerciales (donde se interpreta música en vivo) de Lima y capitales regionales como Cuzco y Huaraz. El grupo de Lima, "Alturas", es conocido a nivel nacional, y sirve de ejemplo a algunos de los grupos de Huaraz, que suenan notablemente como "Alturas", incluyendo la elección del repertorio. (La razón por la que este encuentro tuvo lugar por primera vez en Huaraz en 1981 puede ser que el distrito de Huaraz eligió un alcalde de izquierda en 1980, cuando Belaúnde se convirtió en presidente del Perú.) Esta muestra de música popular consistió en "música autóctona de nuestras provincias y música urbana con raíces criollas, con influencias de música de los países vecinos, como expresión de la nueva canción peruana y sus jóvenes cultivadores", según la introducción en el programa.

Este tipo de actuación parecería ser un paso más allá del de las caravanas y el de los concursos folclóricos mencionados anteriormente, en que es más orientado a nivel nacional y realizado por grupos urbanos para audiencias urbanas.

Tabernas

Este es aún más el caso cuando estos grupos actúan en las tabernas de Huaraz. Estas tabernas son el equivalente local de las peñas en Lima y Cuzco, y coinciden con la ola de música folclórica y de protesta que llegó al Callejón de Huaylas en 1978, junto con el aumento del turismo en la zona. La primera taberna fue inaugurada en 1978 por un mestizo local, cuyos padres poseen un hotel turístico mencionado en el "South American Handbook". Había estado en Cuzco, en una peña llamada "Hatuchay", y decidió abrir su propia taberna en Huaraz, junto con un asociado. Se alquiló espacio y se invitó a músicos locales a actuar. El nombre de esta primera taberna era "Miski Wasi", que significa "Casa Dulce" en quechua. Las tabernas a menudo tienen nombres quechuas como "Kushi Llaqta" (Pueblo Feliz), "Imantata" (Aymara, que significa Como un Tesoro), "Intikori" (Sol Dorado), y "Palcaraju" (el nombre de un glaciar en la Cordillera Blanca). Después de que el "Miski Wasi" abrió en 1978, otros siguieron rápidamente, a raíz del creciente turismo: en 1980 "Kushi Llaqta" y "El Estribo" comenzaron a operar, y en 1981 "Imantata". El número de tabernas varía considerablemente, ya que dependen de la afluencia de turistas; muchos de ellos están allí solo por una temporada, para no abrir de nuevo la siguiente. Esto puede deberse a falta de clientes, falta de dinero, mala gestión, etc. De las cinco tabernas que estaban abiertas en la temporada de 1981, una ("Palcaraju") era una peña criolla donde solo se tocaba música criolla, y las otras cuatro eran "peñas folklóricas", tabernas donde se interpretó música folk latinoamericana en vivo. La última llegada, "Imantata", estaba muy bien: estaba situado justo en el centro de la ciudad y tenía buenos grupos. Tres de las otras tabernas, sin embargo, tenían problemas: "Miski Wasi", situado en los edificios de la universidad regional, tuvo que cerrar debido a problemas acústicos después de que los vecinos y la universidad se quejaron; los propietarios de "Kushi Llaqta" (un Belga y su esposa de Huaraz) planeaban abandonar el país y querían vender la taberna; se dijo que "Palcaraju" cerraría debido a falta de ingresos. "El Estribo" parecía mantenerse firme.

Los dueños de las tabernas son generalmente mestizos de clase media de Huaraz. Sus razones para dirigir estas tabernas van desde lo puramente comercial a lo idealista: apoyar la conservación y el desarrollo de la música de Huaraz y del Perú, educar a la gente y ofrecer un buen espectáculo. Se requiere una licencia especial, que es emitida por la Prefectura.

Las tabernas son frecuentadas por extranjeros, mestizos de clase media (entre ellos personas que trabajan para ORDENOR-Centro y personal de la universidad regional), y visitantes de Lima. Los grupos que actuaban en las tabernas por lo general daban dos actuaciones de media hora, con un intervalo de media hora. Parte del dinero ganado se divide entre los músicos y el resto se utiliza para comprar nuevos instrumentos u otros artículos para el grupo.

La música que se escucha en estas peñas es música occidental en discos, que se alterna con música folk latinoamericana en vivo interpretada por grupos compuestos principalmente por jóvenes mestizos de clase media. A menudo se refieren a sí mismos como músicos "involucrados" que llevan un mensaje social al pueblo por medio de música "revolucionaria", "testimonial" o "de protesta", y que quieren rescatar el folclore de la región promoviendo la música autóctona de la zona. Son en su mayoría jóvenes mestizos con un indio acculturado ocasional entre ellos, que asisten o han asistido a la escuela secundaria y/u otras instituciones de educación superior, y tienen trabajos en Huaraz como administradores, maestros, etc. Sin embargo, algunos de los dueños de tabernas no quieren que toquen su música revolucionaria, por razones políticas. Su repertorio consiste en música folclórica latinoamericana principalmente del sur de Perú y Bolivia (altiplano), y se aprende escuchando discos de grupos conocidos como "Quilapayun" e "Inti Illimani" de Chile (que comenzó la tendencia), o escuchando grupos Peruanos como "Tiempo Nuevo" y "Alturas". Algunos huaynos del Callejón de Huaylas son tocados por estos grupos, pero de manera híbrida, utilizando otros instrumentos que se originan principalmente del altiplano: charango, zampoñas, quena, bombo, y guitarra, en lugar de instrumentos locales como las diversas flautas de caña y madera y tambores.

Uno de los músicos me dijo que fueron criticados por folcloristas/ compositores en Huaraz, como Maguiña Chauca, porque utilizan instrumentos ajenos a la región: su música no debe tocarse en zampoñas y charangos. Admitió que ahora mismo hay degeneración y confusión, pero quiere mantener la esencia de la música estudiándola y adaptándola a los instrumentos y al estilo de su grupo. Para él, la música del Callejón de Huaylas es monótona y sencilla, y el grupo tendría que cambiar sus instrumentos y estilo para interpretar este tipo de repertorio.

Es demasiado pronto para juzgar el alcance de la influencia de los grupos en el resto de los músicos del Callejón de Huaylas, y viceversa, pero con toda justicia hay que decir que algunos de los grupos hacen un esfuerzo consciente para tocar la música tradicional de la región. Después de una primera fase de imitación de otros grupos híbridos panamericanos, la adaptación al repertorio regional parece tener lugar, lo que puede conducir a una síntesis, un nuevo estilo maduro que contribuye al desarrollo de la música de la zona.

Rodrigo Montoya, antropólogo peruano, es bastante crítico con este tipo de grupos, diciendo: "El folclore se ha convertido en un excelente negocio para algunos, un refugio temporal y una forma de ganar dinero para muchos. Hay un serio problema de sustitución con este tipo de grupos, en el que la llamada 'nueva canción popular' reemplazaría a la antigua. Pero sucede que no es nueva ni popular porque la gente no la canta. El folclore peruano cuenta con excelentes intérpretes nativos originales que no necesitan ser sustituidos por jóvenes que pretenden redimirlo." (Montoya, en DESCO, 1981:86)

4.3: Conclusiones

Durante muchos eventos, ya sean religiosos o seculares, privados o comunales, la vida comunitaria es reconocida y validada, y la estructura de la sociedad con sus oposiciones se puede ver claramente: urbano versus rural, mestizo versus indio, español versus quechua, e individualidad versus colectividad.

Los campesinos indios asisten principalmente en eventos religiosos, ya sean comunales o privados, mientras que los mestizos asisten menos en eventos religiosos comunales y más en eventos seculares, ya sean privados o comunales. Los cholos ocupan una posición intermedia. Cuando tanto indios como mestizos participan en el mismo fiesta, cada grupo tiende a tener su día particular, como es el caso de las fiestas de Santa Isabel de Huaylas y Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz, donde los mestizos están a cargo del día principal.

El cambio ocurre principalmente en el sector orientado al entretenimiento, que es de tipo comunitario secular, mientras que los tipos comunitarios religiosos de música y danza están menos sujetos a cambios. Esto confirmaría la suposición de que la música, especialmente del tipo utilizado en un contexto religioso, es uno de los elementos más estables de la cultura.

La importancia de los patrocinadores es grande, especialmente cuando se trata de eventos religiosos: sin mayordomos o padrinos una fiesta es imposible. Los eventos religiosos privados (bautismo, corte de pelo, boda) son patrocinados por familiares o amigos, mientras que los costos de las ocasiones religiosas comunales (fiesta patronal, carnaval, etc.) son sufragados por mayordomos individuales, comités de barrio, o asociaciones de devotos como las "hermandades" o “cofradías". Dado que los gastos son demasiado grandes para una persona, los mayordomos suelen ser ayudados por amigos, compadres o familiares que donan dinero, cohetes, comida, bebida o música.

Los eventos seculares privados (cumpleaños, fiesta de despedida) son patrocinados por amigos y familiares. Las ocasiones seculares comunales se patrocinan de diferentes maneras: los músicos de un grupo de trabajo comunal no reciben dinero, sino comida y bebida de las personas para quienes se hace el trabajo; lo mismo sucede en el caso de una banda de música militar que toca durante los días festivos cívicos, que reciben

alimentos y bebidas de las autoridades locales. Las entradas son cobradas por los organizadores de bailes sociales y entretenimiento en estadios y tabernas. Los fondos recaudados en los bailes sociales se utilizan generalmente para mejorar el pueblo, pero los eventos de entretenimiento son puramente comerciales.

La hipótesis de Leach (1976:10, 16) de que las dimensiones no verbales de la cultura están organizadas en conjuntos modelados para incorporar información codificada de una manera análoga a los sonidos y palabras y frases de un idioma natural (verbal) , puede estar relacionado con la música de la gente del Callejón de Huaylas de la siguiente manera:

	Conjuntos	Repertorio	Eventos
Indios	Flautas y Tambores Violín, Arpa	Vernácular	Religioso/Secular
Cholos	Orquesta de Cuerdas Banda	Vernacular/ Criollo	Religioso/Secular
Mestizos	Peña Criolla Orquesta Tropical Grupo de Música Folclórica	Criollo/ Internacional	Secular/Religioso

La oposición india/mestiza se refleja durante los eventos descritos anteriormente y se comunica por medio del "lenguaje de las acciones": modos de comunicación como la música y la danza. A través de su elección de instrumentos, repertorio y eventos, la gente del Callejón de Huaylas muestra a qué grupo pertenece. Las formas en que los instrumentos se combinan para formar conjuntos, el repertorio que se interpreta, y los eventos a los que asisten, todas son transformaciones del mismo mensaje: "Soy indio", "Soy cholo" o "Soy mestizo".

Capítulo 5: El contexto nacional

En el cielo las estrellas
En la tierra las espinas
Dentro de mi corazón
La República Peruana.

Argentina con su tango
Mexico con su huapango
Los verdaderos peruanos
Sus mulizas y huaynos.

Adelante provincianos
Para cantar nuestros huaynos
Hacer frente a la guaracha
A los manbos y boleros.

(huayno "En el cielo las estrellas", Chauca songbook núm. 4)

El huayno anterior muestra cuánto este tipo de música y danza se identifica con Perú, y cómo expresa sentimientos nacionalistas. La música y la danza de los indios del Perú se han transformado a lo largo del tiempo por una serie de influencias, tanto internas como externas. Después del punto de ruptura de la llegada de los españoles en el siglo XVI, una segunda ocurrió en el siglo XX, cuando Lima se convirtió en el punto focal para los migrantes de otras regiones del país, y Perú se abrió a las influencias occidentales a través de los medios de comunicación y el turismo.

Debido al estancamiento de la producción, el crecimiento de la población y la pobreza, muchas personas de las tierras altas (principalmente cholos y mestizos) abandonaron sus pueblos de origen temporal o permanentemente y migraron a Lima y otras ciudades costeras. Los domingos, estos migrantes fueron a los estadios, donde se presentaron músicos y danzantes de todo el Perú. Desde los años 50, cuando llegó a Lima una verdadera oleada de migrantes, los clubes regionales (cuyos miembros

tenían un lugar de nacimiento común), cobraron más importancia, y los migrantes trasladaron su atención a estos clubes. Estos clubes, por lo tanto, sirvieron como canal de difusión de la música andina. Hace cincuenta años Lima era una ciudad criolla, con pocas personas de las provincias y pocos o ningún club regional, donde la música andina rara vez se escuchaba. La vida india se llevaba "detrás de la ciudad" en los teatros populares. Pero los tiempos han cambiado, y el componente indio de la vida de Lima ya no puede ser ignorado. Ahora, la música criolla es reemplazada por la música andina que se está convirtiendo rápidamente en la música popular del Perú, como el huayno y el huaylas. Debido a la gran demanda de discos por parte de los migrantes y las emisoras de radio, la industria discográfica prosperó en los años 70.

Por otro lado, los migrantes del Callejón de Huaylas que regresaron al valle con motivo de una fiesta familiar o una fiesta patronal trajeron nuevos tipos de música. La televisión se instaló recientemente, trayendo información visual y auditiva de lugares lejanos; "Kojak" y "Dallas" fueron vistos por personas cuyo estilo de vida era completamente diferente!

Los efectos de la migración en las artes escénicas del Callejón de Huaylas se discuten en el capítulo 5.1. El turismo, cuyos efectos se discuten en el capítulo 5.2, vio el surgimiento de un tipo diferente de establecimiento, las "peñas folklóricas", tabernas folclóricas que son visitadas por turistas y urbanitas de clase media. El turismo, como influencia externa en la música andina, está estrechamente relacionado con el indigenismo - un movimiento ideológico que se esfuerza por abolir la explotación de la población india - y el folclore. Esto, a su vez, se refleja en la política cultural del Perú.

Todo esto tuvo consecuencias para la música y la danza de las tierras altas, que se mezclaron con las de origen criollo y occidental, creando nuevos tipos como el "huayno-cumbia". Se produjo un cambio con respecto a los instrumentos, los tipos de conjuntos, el repertorio, los intérpretes y los eventos durante los cuales se interpretó música y danza. Especialmente la generación más joven de migrantes valorizó las nuevas formas de música y danza.

Por otro lado, la música andina - que no se escuchaba antes en Lima, ya que los criollos que vivían allí preferían valses y marineras - se convirtió en el tipo de música popular porque se difundía para los migrantes que vivían en Lima. Este "avivamiento" de la música y la danza de las tierras altas hizo que

los criollos miraran este fenómeno de manera diferente, e impulsó la moral de los migrantes: su música no era tan desagradable como siempre se les había hecho creer. Trajeron sus fiestas locales con ellos y las celebraron junto con otros eventos en los clubes regionales.

Los capítulos 5.1 y 5.2 reflejan las diferentes relaciones que existen entre los artistas y su audiencia en un contexto urbano: la música y la danza son "populares" cuando se trata de gente de la clase trabajadora involucrada en su propia cultura, mientras que son "folclóricas" cuando se trata de urbanitas de clase media o extranjeros, que son extraños a la cultura de los montañeses. La música de los Andes se ha vuelto muy popular en las sociedades occidentales y mucha gente tienen grabaciones de la "flauta india". Los conciertos de músicos sudamericanos - preferiblemente indios - (donde "El cóndor pasa" es inevitablemente tocado), son muy concurridos.

5.1: De la música andina a la música popular: los efectos de la migración

Fundada por Pizarro en 1535, Lima pronto se convirtió en el centro económico y cultural del Perú. En la segunda mitad del siglo XX, su población se expandió rápidamente, a través del crecimiento natural y la migración desde otras áreas del Perú. Gran Lima (Lima y su puerto Callao) tenía 1.641.221 habitantes en 1961 y 3.286.177 en 1972, un aumento anual del 9%. (Dobyns & Doughty, 1976: cuadro 4)

En un informe reciente sobre las migraciones laborales (Ministerio de Trabajo y Promoción Social, s.d.) en el Perú, se dijo que en 1972 el número de migrantes ascendía a 3.493.000, es decir, el 25,8% de la población total. Esta redistribución espacial estuvo directamente relacionada con el reordenamiento de la estructura productiva y las actividades económicas del Perú. La mayoría de los migrantes fueron a Lima (56%), pero muchos fueron a las ciudades costeras, especialmente las del Norte (Trujillo, Chiclayo, Piura) y a las tierras bajas del este, donde se están abriendo nuevas áreas de migración.

En el período 1972-1978 la migración dentro de la región norte (que comprende los departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad, Ancash, Cajamarca y Amazonas) fue más importante que la de Lima: la migración a Lima fue del 46,53%, la migración dentro de la región fue del 50,96%, y la migración de una región a otra fue del 2,51%. Según este informe, el proceso de "metropolización" parece haberse estabilizado en 1981. Esto puede deberse a la falta de trabajo en las ciudades debido a la crisis económica, las reformas agrarias que pueden inducir el regreso de los migrantes a las tierras altas, o las nuevas colonizaciones en las tierras bajas que atraen a los migrantes que de otro modo podrían haber ido a la costa.

Mientras que algunos migrantes tratan de asimilarse lo más rápido posible a la gran ciudad, otros se adaptan más lentamente, conservando aspectos valiosos de su cultura provincial. Muchos de los migrantes viven en los "pueblos jovenes", barrios marginales a las afueras de Lima. A menudo se unen a clubes regionales que proporcionan un marco de referencia para la socialización en el contexto urbano y nacional.

Doughty (1972, 1978) estimó el número de clubes en más de 5.000; estudió 505 de ellos, incluyendo 185 clubes Ancash. (Ancash ocupa el segundo lugar en cuanto al número de migrantes en Lima.) En correspondencia con las subdivisiones políticas y administrativas peruanas, hay clubes en los niveles departamentales, provinciales, distritales y subdistritales (no oficiales). La estructura de los clubes regionales es muy parecida a la de otras asociaciones voluntarias como clubes deportivos u organizaciones religiosas. La membresía no se basa en el parentesco sino en tener un lugar de nacimiento en común, el "terruño" o "patria chica". Muchos migrantes son hombres jóvenes con una educación primaria que quieren continuar su educación o están buscando un trabajo mejor pagado. Las mujeres jóvenes a menudo se convierten en trabajadoras domésticas. Doughty destaca que la mayoría de los migrantes provienen de zonas urbanas y tienen una perspectiva mestiza.

Algunos de los objetivos de los clubes son: recreación (eventos culturales, bailes, competiciones de fútbol), protección (estar con personas de confianza), interacción social (al celebrar la fiesta patronal y en ocasiones sociales), y actividades de recaudación de fondos y cabildeo con congresistas en nombre de sus comunidades. Aunque los migrantes suelen conservar muchos aspectos de su vida social anterior, su organización

religiosa y sus valores, y funcionan como miembros de la comunidad nativa, las actividades de los clubes contribuyen al proceso de integración nacional.[7]

Hay numerosos clubes Ancash en el nivel (sub) distrital y provincial. El club departamental (Club Ancash) está ubicado en un gran edificio en el centro de Lima. En estos clubes, la música de la patria puede ser escuchada, interpretada por migrantes o por músicos traídos a Lima para la ocasión. Las diferencias entre los clubes a nivel de distrito, provincial o departamental son bastante notables. Por ejemplo, después de que la fiesta patronal de la Virgen de Chiquinquirá de Caraz se celebrara en el Club Ancash, dos orquestas de cuerdas conocidas compuestas por migrantes del Callejón de Huaylas actuaron en la taberna folclórica "Hatuchay" en una cena-baile": "Atusparia" y "La Lira Huaylina". El evento fue redactado en La Prensa el 20 de enero de 1981. Los clubes provinciales y (sub)distritales no reciben este tipo de cobertura.

---

[7] Fred Jongkind, quien estudió asociaciones regionales usando la teoría de la "dependencia" desarrollada por científicos sociales latinoamericanos, no está de acuerdo con Doughty y otros que han estudiado asociaciones regionales, diciendo: "Las asociaciones regionales de Lima no pueden cumplir las funciones asumidas de ayudar al migrante rural a adaptarse a la vida urbana y a desarrollar la región de origen. No es el migrante reciente quien se une a un club regional: para la solución de problemas personales y el establecimiento de contactos sociales, los vecinos, colegas, amigos y familiares son mucho más importantes para el miembro del club regional que sus compañeros. El club regional es en general esencialmente elitista y está compuesto por migrantes bien adaptados y exitosos. Que se hayan unido en asociaciones regionales no es el resultado de sentimientos de solidaridad con los 'copaisanos' (compatriotas) de la patria o en Lima, sino que es probablemente más un resultado de motivaciones de prestigio. Es una institución urbana. Las contribuciones directas, las actividades de cabildeo y otras formas de ayuda indirecta en la modernización de las regiones son, en general, irrelevantes y no justifican la afirmación de que las asociaciones desempeñan un papel importante en el desarrollo y el cambio de las tierras altas." (Jongkind, 1974:194, 272, 273)

Me parece que Doughty y Jongkind miran el asunto desde diferentes perspectivas; esto no socava mi suposición de que la música y la danza de los migrantes se transforman en el proceso. Algunos se aferrarán a su música y danza tradicional, mientras que otros mostrarán una preferencia por los tipos más modernos.

Migrantes-artistas del Callejón de Huaylas

Un número de intérpretes del Callejón son bien conocidos en todo Perú: El "Jilguero del Huascarán", el "Gorrión Andino", la "Princesita de Yungay", y la "Pastorita Huaracina". Son migrantes que viven en Lima que se han convertido en profesionales. Aunque tienen sus raíces en el Callejón y están orgullosos de ello, a juzgar por sus nombres de artistas, son parte del contexto nacional más amplio. Regresan al Callejón ocasionalmente, cuando están de gira con una compañía o cuando los invitan a actuar en una ocasión específica.

Hablé con la Princesita de Yungay y con el Gorrión Andino durante la celebración del 76º Aniversario de la Creación Política de la provincia de Yungay, el 28 de octubre de 1980, y con la Pastorita Huaracina en Lima, después de su transmisión diaria en Radio Nacional.

Angélica Jarada, la Princesita de Yungay, nació en Shaqsha, una aldea cerca de Yungay que fue destruida por el derrumbe en 1970. Su madre era de Yungay, y su padre era japonés. (Perú es uno de los países sudamericanos que tiene una colonia de inmigrantes japoneses que se llaman a sí mismos “Nisei”). Muchos de ellos llegaron a Perú en 1908, después de la guerra entre Rusia y Japón, y se convirtieron en trabajadores en las plantaciones de azúcar costeras. Siendo parte japonesa, pertenece a la colonia migrante japonesa en Lima y se hace llamar "la única Nisei que canta huaynos". Grabó en japonés el famoso fox incaico "El cóndor pasa" y algunos huaynos. Así, sus canciones son en quechua, español o japonés. Debido a que era la nisei más conocida del Perú, una película documental "Lágrimas de una princesa" fue hecha por un equipo de cine japonés en 1976.

Ella ha sido cantante por 21 años y es conocida en todo Perú. Su repertorio consiste en canciones de todas partes del Perú, pero la mayoría son de Ancash, ya que esas son las que ella prefiere y quiere que la gente escuche. Las primeras canciones que aprendió a cantar fueron de la Pastorita Huaracina, e hizo su debut en el Coliseo Nacional de Lima. Teodoro López, su ex esposo, compuso canciones para ella, y también amplió su repertorio escuchando a otros como Pastorita Huaracina, Jilguero del Huascarán y Gorrión Andino. También ha compuesto algunos huaynos, el último siendo "Gracias, mi amor", un huayno "nacido del corazón", como ella lo dice. Hizo un gran número de discos: 10 LPs, 12 mini-LPs y 65 singles. Para cada gira, reúne un grupo de músicos y vocalistas. Muchos de ellos tienen trabajos

regulares y tienen que liberarse para ir de gira con ella por unos días o más. Solía estar acompañada por un grupo llamado "Sol Naciente del Perú", dirigido por Teodoro López.

Estuve presente en dos presentaciones en las que ella participó: vino a Caraz con una compañía el 2 de octubre de 1980, y actuó en Yungay el 28 de octubre de 1980, con motivo del Aniversario de su Creación Política. En esa ocasión llevaba una blusa blanca y varias faldas bordadas con cóndores y flores estilizados. (fotografías núm. 146, 147)

En Caraz, había unas 350 personas y la actuación duró de 21.30 a 23.30. La compañía consistía en un grupo de danza de Huancayo (Tierras Altas Centrales) llamado "Hatun Huaylas" (tres hombres y tres mujeres), un hombre y cuatro mujeres vocalistas incluyendo la Princesita de Yungay, y un comediante. El repertorio consistía principalmente de huaynos, por lo que puede considerarse vernáculo. Los cantantes y los danzantes estaban acompañados por dos violines, dos guitarras, una mandolina y un saxofón. La Princesita generalmente canta seis o siete canciones durante una actuación. Por ejemplo, cuando estuvo en Caraz con su compañía, cantó un pasacalle, ("Adiós Huaracina"), cuatro huaynos ("Huarina", "El amor y la naranja", "Amapolita", y "Quiero casarme"), y dos marineras ("Así te quiero" y "Yo me enamoré de un hombre").

La Princesita me dijo que la música del Callejón, "nuestro folklore vernácula", no fue bien recibida hasta hace poco, que fue puesto a un lado a favor de la música criolla. Pero ahora esto ha cambiado, dice, porque a los turistas les gusta escuchar este tipo de música.

Leoncio Giraldo, el Gorrión Andino , es muy admirado por la Princesita de Yungay, quien lo llama "un pionero de la música vernácula de Ancash". Fue cantante durante más de treinta años, y vivió en Paramonga, en la costa, donde trabajó en una fábrica de papel. Nació en Anta/Carhuaz en 1932, y murió en un accidente en 1981. En 1950, ganó un concurso en Lima, que dio lugar a entrevistas de la prensa y la radio. Hizo su primer disco de 78 rpm en 1956, seguido por 8 LPs, 275 singles,78 rpm, 2 mini-LP, y un álbum con treinta canciones. La mayoría de sus grabaciones fueron en el sello Sono-Radio.

Cuando tocaba en Yungay, su orquesta consistía en dos violines, dos guitarras, una mandolina y un acordeón. Antes, el arpa y la quena solían

formar parte de la orquesta, pero es difícil encontrar buenos músicos, y solo se incluyen en la orquesta cuando se hacen grabaciones. Llevaba una camisa blanca con puños bordados, pantalones oscuros, un chaleco oscuro bordado, un cinturón tejido y un sombrero de fieltro rojo. Los músicos llevaban trajes. (Ver fotografía núm. 148)

Santiago Maguiña Chauca ha escrito una serie de canciones para él, mayormente huaynos y pasacalles como "A los rayos de la luna" (huayno) y "Atun Huaylas" (pasacalle). También canta huaynos compuestos por Moisés Castillo Villanueva ("Barrio la Soledad") y Maximiliano Rosario Shuan ("Tal vez con dueño"). Estos pueden ser escuchados en un LP y cassette de Sono-Radio llamado "Grandes éxitos de los Jilgueros del Hualcan", junto con canciones compuestas por el propio Gorrión Andino: un huayno "Mi promesa" y un pasacalle "Amor cordillerano". Al estilo Ancash, las primeras y últimas canciones del disco son pasacalles, el tipo de canción para llegar y despedirse. Como él dice, sus canciones "nacen de la vida de uno, lo que uno pasa, lo que le pasa a uno, lo que uno ha visto".

Cuando murió, una revista Huaraz lo recordó con estas palabras:

"El Gorrión canto el sentimiento del pueblo, y lo que es del pueblo es inmortal".

Y por último - pero no menos importante - María Alvarado, la Pastorita Huaracina.

Nacida en Malvas en la provincia de Aija en la Cordillera Negra en 1930, dejó Malvas a la edad de diez años para convertirse en empleada doméstica en Lima. Como ella lo dice: "Un mundo desconocido, un mundo totalmente aparte que jamás escuchó mi música y donde no se hablaba quechua. Una provinciana y huaynos eran casi como una ofensa."

Los domingos solía ir al Parque de la Reserva en el centro de Lima, donde gente de las provincias iba a jugar fútbol y escuchar música de su tierra natal. Ella no vuelve al Callejón de Huaylas a menudo, ya que no tiene parientes allí (cuando actuó en el Callejón en 1981, ella no había estado allí durante doce años), pero todavía representa el Callejón y Ancash. Como ella dice: "He vivido en Lima desde los diez años, pero Lima no ha conseguido lo mejor de mí". Se le dio el nombre de Pastorita Huaracina para su debut en 1944 con la compañía de danza "Huayna Capac", a la edad de 14 años.

Le gusta el nombre porque se identifica con él y cree que le ha traído suerte. Canta: "El arte lació conmigo; desde que tengo uso de la razón, canto."

El éxito era importante para ella de varias maneras:

"Se habían roto las cadenas de opresión dentro de mi; comencé a recobrar mi verdadera identidad, aun sin comprender el significado de mi música, de mi cultura."

En los años 50 fue vocalista de la conocida orquesta de cuerdas "Atusparia" (llamada así por el líder del levantamiento Huaraz en 188, que tocaba para las clases altas. Pastorita quería que tocaran en los estadios frecuentados por los trabajadores, pero no les gustaba eso, siendo más bien una orquesta de salón. Ella rompió con ellos debido a esto. Más tarde cantó con "Los Andes del Perú" y "Melodías del Perú"; ella todavía actúa con este último grupo. Su repertorio consiste en chuscadas, pasacalles y danzas de Ancash y otras regiones del Perú.

Canta composiciones de compositores de Huaraz, como Maximiliano Rosario Shuan, Alejandro Collas Paucar y Moisés Castillo Villanueva, entre otros, así como sus propias composiciones (de las cuales hay entre 20 y 30), entre ellas la conocida "En los filos de un cuchillo". Ha grabado 20 LPs y muchos singles en los sellos Virrey y Sono-Radio.

La conocí en Radio Nacional durante una de sus emisiones de "Canta el Perú", que presenta de 6.00 a 7-00 a.m. todos los días excepto el domingo. Ella dijo a sus oyentes que un antropólogo holandés estaba con ella, que estaba estudiando la música de su Ancash natal, añadiendo que era una buena cosa que esta música sería más ampliamente conocida. Después del programa, desayuné con ella, y cuando la dejé quedé realmente impresionada con esta "gran anciana" de la música de las tierras altas. Su conocimiento y amor por la música peruana, su profesionalismo, su tenacidad y su amabilidad fueron muy notables. Los viernes toca música Ancash y los otros días música de otras zonas del Perú.

En la época del gobierno militar su programa fue transmitido a una hora mucho mejor, de 17.00 a 18.00 horas, y ella está tratando de obtener un mejor período asignado a ella, diciendo: "Como si tuvieron vergüenza de la música andina, la música auténtica; solamente en la madrugada hay música peruana."

También tuvo un programa de televisión de 1975 a 1980, llamado "Alma folklórica". Actualmente es profesora de canto en la Escuela Nacional de Folklore y está aprendiendo notación musical de la directora de "Melodías del Perú", la orquesta que la acompaña.

La Pastorita quiere difundir la cultura de Ancash y del resto del Perú. Como ella dice:"Somos hermanos a través de la música." Pero sin la ayuda del estado, dice, la música folclórica quedará al margen. Para ella, las peñas de moda son "chinganas de mala muerte" que utilizan el folclore para sus propios fines comerciales, aprovechándose de los turistas y engañándolos.

En su honor, Santiago Maguiña Chauca compuso un huayno sobre una persona de Ancash que iba a Lima:

Desde Ancash vengo

A la capital

A bailar el huayno

Con mi cholitay

Puente de mellizo

Dejame pasar

Con mi paisanito

A Lima me voy.

("Tierra Malvasina")

Resumiendo, se puede decir que estos intérpretes son cholos y no mestizos, a pesar de que viven vidas urbanas. Son los embajadores del Callejón de Huaylas. Su repertorio es principalmente vernácula: huaynos/chuscadas y pasacalles cantados en español así como en quechua, y valses y marineras de las tierras altas. La orquesta de cuerdas de acompañamiento es típica de los cholos en el Callejón de Huaylas. Su profesionalismo se manifiesta en su vestimenta, que es más estilizada, más "folclórica" que la de los vocalistas en el Callejón de Huaylas, porque actúa en todo el Perú y ha hecho muchos discos. La mayoría de ellos son profesionales a tiempo completo que son

empresarios y ganan más dinero que los artistas del Callejón. Por ejemplo, el empresario del Coliseo Nacional en Lima me dijo que, donde un vocalista desconocido gana entre 1.000 y 2.000 soles, la Princesita de Yungay obtiene 20.000, la Pastorita Huaracina 40.000 y el Jilguero del Huascarán 50.000 soles. Sin embargo, en esencia no difieren de los artistas locales del Callejón de Huaylas.

La música es parte del equipaje cultural que los migrantes traen consigo a Lima. Los lugares donde se puede escuchar música popular son los estadios y los clubes regionales.

Los locales: estadios y clubes regionales

Según Nuñez & Lloréns (1981b), hace cincuenta años la música tradicional andina rara vez se escuchaba en Lima y la música criolla se transmitía casi exclusivamente. Esta tendencia se está revirtiendo, y la música andina se escucha más que la criolla. O, como Nuñez & Lloréns denominaron su artículo (1981a): "Lima: del carusel criollo a la fiesta andina". La música del altiplano se está convirtiendo en la música nacional, aunque esto no se refleja tanto en la programación de radio y televisión como en la industria discográfica.

Alrededor de 1945 se construyeron "estadios folclóricos", grandes estructuras circenses para acomodar la música folclórica y las compañías de danza. Su "edad de oro" duró hasta 1950, cuando había unos quince estadios.

En un artículo sobre los estadios titulado "Los coliseos: de lo mágico a lo popular, del vinculo local al nacional" Arguedas (1977:27-29) escribió sobre un cambio de lo mágico o ceremonial al popular y del local al nacional, diciendo "Los coliseos son verdaderas fraguas. Costa y sierra se funden a fuego, se integran, se fortalecen."

Núñez y Lloréns (1981a) son menos optimistas sobre los estadios: donde Arguedas habla de "integración fortificante", utilizan el término más negativo "mixtificación" para indicar que la música y la danza "inca", adaptaciones europealizadas de la música y la danza de Cuzco, se presentó como "lo auténtico". (El muy escuchado fox incaico "El cóndor pasa" es un buen ejemplo: se hizo conocido en todo el mundo a través de la versión de Simon y Garfunkel en el LP "Bridge over troubled water"). Los empresarios

de estos estadios a menudo explotan a los artistas andinos pagándoles muy poco.

Hoy en día, solo quedan unos pocos estadios debido al aumento de los clubes regionales y las tabernas folclóricas, a las que los artistas y su público han cambiado. En 1981 quedaron dos grandes estadios, el Coliseo Nacional y el Coliseo Cerrado, ambos situados en los barrios populares de Lima. Aquí es donde el domingo por la tarde el "folk urbano" viene a pasar su tiempo libre escuchando su propio tipo de música. Los intérpretes pueden ser aficionados o profesionales, pero generalmente hay uno o más artistas conocidos, para atraer a las multitudes. El empresario del Coliseo Nacional me dijo que los cantantes ganan entre 1.000 y 2.000 soles, y las orquestas (independientes) que los acompañan 20.000 soles. Los cantantes conocidos, por supuesto, ganan más: Flor Pucarina obtiene 100.000 soles, Jilguero del Huascarán 50.000 soles, Pastorita Huaracina 40.000 soles, y Princesita de Yungay 20.000 soles. (En 1981, un jornalero ganaba 1.000 soles al día.)

Es posiblemente a través del Coliseo Nacional que la música del valle del Mantaro en el centro de Perú se convirtió en el tipo de música andina más conocida y más interpretada. Esta llamada música "huanca" que se distingue por la utilización de saxofones y clarinetes (no quenas), consiste principalmente en huaylas, un género similar al huayno.

De los huaylas, Arguedas (1977:27) dice que fue originalmente una danza de cosecha del valle del Mantaro, que se convirtió en una danza de carnaval y más tarde en una danza popular. Agrega que los huaylas y los huayno han dejado de ser géneros regionales y se han convertido en parte del patrimonio cultural; son un eslabón nacionalizador para los peruanos.

Arguedas y Guerrero (1981), quienes analizaron la música andina grabada en los años 60, clasificaron el Valle del Mantaro en primer lugar, con 204 huaylas de un total de 209 en todo el Perú. César Lévano (1979) llama a esto "el imperialismo huanca" en su artículo sobre el Coliseo Nacional titulado "Coliseos, paraíso altiplánico en La Victoria". La música huanca, cada vez más popular hoy en día, no es tan fatalista como la música de las otras regiones, lo que puede ser una razón para su popularidad. Degregori (1981) atribuye esta popularidad al hecho de que es realizado por un grupo de aculturación rápida que él llama "indios hechos a sí mismos" que viven

relativamente cerca de Lima y en circunstancias algo mejores que la mayoría de los otros indios.

Rodríguez (1977) es de la opinión de que el cambio de artistas y público de los estadios a los clubes regionales y campos deportivos es una buena cosa. En los clubes, la colaboración es voluntaria y la explotación como en los estadios no ocurre (todavía), por falta de un intermediario (p.e. empresario) para hacer del arte popular un espectáculo folclórico. Es en los clubes regionales (y luego no tanto en los clubes departamentales y provinciales de clase alta y media como en los clubes de clase baja (sub)distrital en los barrios bajos) donde se difunde la música popular de los Andes.

Nuñez & Lloréns (1981b:71-72) consideran los estadios un canal de difusión que presenta contenidos musicales andinos de forma muy urbana. El público está separado de los artistas y simplemente está viendo un espectáculo. Los clubes de migrantes, por el contrario, son un canal de difusión donde el contenido y la forma son "andeanizados" y donde prevalece una actitud más colectiva. O, en sus palabras: "El coliseo folclórico representa la imposición del modelo urbano al migrante. El club regional es la respuesta colectivamente organizada que el migrante opone a las presiones de la gran ciudad." El arte musical de los Andes funciona como refuerzo de la solidaridad interna y como fuente de identidad social, cultural e ideológica para los sectores populares. La fiesta andina constituye una actividad que se integra en toda la vida social, además de ser un tipo de conciencia colectiva que sintetiza la ideología popular de los Andes. Por lo tanto, sirve como un mecanismo de defensa hacia la sociedad en general. (Nuñez & Lloréns, 1981b: 67)

La fiesta andina es utilizada por los migrantes como la principal forma de organizarse en Lima y otras ciudades, porque la música es una forma de mantener la identidad cultural en un contexto migratorio. La identidad musical nacional ya no se define por el vals criollo, sino por el huayno del altiplano.

Sin embargo, no son solo los huaynos los que se bailan en los clubes regionales: especialmente la generación más joven prefiere la "chicha" o "cumbia peruana", una mezcla del huayno del altiplano y la cumbia tropical. Esta última creación popular urbana se toca en instrumentos modernos como guitarras eléctricas. Los jóvenes de la clase obrera acuden a los llamados "chichódromos" en los barrios populares de Lima, donde por una

entrada de 200 a 300 soles pueden bailar con su orquesta tropical favorita. Al igual que el huayno, la chicha es un fenómeno social de las clases bajas, y no se escucha en la radio FM y en barrios de moda como Miraflores y San Isidro.

Desde los años 50 la industria discográfica prosperó debido a la gran demanda de grabaciones por parte de los migrantes de la sierra. Nuñez & Lloréns (1981a: 127) juzgan la industria con bastante dureza: "Sospechamos que esta industria ha basado su crecimiento y la formación de su capital en la explotación de la música popular y el folclore nacional."

Doughty (1972) menciona la radio como el principal vehículo de la cultura popular de las tierras altas, diciendo que de las 34 emisoras en Lima en 1966, el 78% emitía programas dirigidos específicamente a los migrantes de las tierras altas en Lima. En Radio Agricultura, por ejemplo, comerciales, anuncios (programa para el Coliseo Nacional, actividades de clubes regionales) y música andina se suceden rápidamente.

A principios de los 80 esto ha cambiado. En un artículo titulado "La dictadura musical extranjera" (1980) Llorens discute la cantidad de música peruana versus extranjera que se emite. Las normas legales fueron establecidas por el gobierno militar que al menos 15% de la música emitida debe ser peruana (e.g. creado y producido por peruanos), de los cuales al menos la mitad debe ser folclórica (p.ej., una creación colectiva de regiones no urbanas del país) y/o música clásica. Así, el 85% del tiempo de emisión se dejó para la música extranjera. Pero incluso el 15% asignado a la música peruana fue ejecutado solo por 4 estaciones de 28, 2 de las cuales (entre ellas Radio Agricultura) transmitir música andina más de la mitad del tiempo asignado. Aún así, la música andina se transmite más que la música criolla. Llorens concluye que los gustos de los migrantes no están representados y, además, que tienen pocas opciones en cuanto al tipo de música que quieren escuchar. Dado que la radiodifusión es un medio de comunicación tan importante para los migrantes (más que la palabra impresa), esta falta de apoyo es un atentado contra la continuidad y el desarrollo de la música popular como arte con raíces peruanas.

5.2. De la música andina a la música folclórica: los efectos del turismo

A mediados del siglo XX, una serie de fenómenos contribuyeron al interés exterior en la música tradicional india del Perú: el "indigenismo", un movimiento ideológico que se esforzó por abolir la explotación económica de la población india y revalorizar el fenómeno indio ("lo indígena"), y el turismo. Estrechamente relacionado con esta revaluación del modo de vida indígena, un concepto romántico y paternalista del folclore fue defendido por los indigenistas y los folcloristas de la época, con énfasis en el pasado inca y el pueblo rural remoto y primitivo. El turismo reforzó este tipo nostálgico de folclore, debido a la "indianidad" del Perú y su pasado inca que se podía presenciar en sitios arqueológicos. Cuzco y Machu Picchu en el sur de Perú se encuentran entre las mayores atracciones turísticas. El indigenismo y el turismo, a su vez, influyeron en la política cultural del Perú.

Indigenismo

En el Perú, el indigenismo data de finales del siglo XIX, cuando varias personas se preocuparon por el resurgimiento de los rasgos indígenas y el conocimiento del pasado. Los abusos cometidos contra los indios fueron denunciados en publicaciones de grupos como "Asociación Pro-Indígena" y "Resurgimiento". Fell (1973:63) lo llama "la reflexión permanente sobre el problema doble de lo indígena y del meztizaje". Fue también una corriente literaria, con autores como José María Arguedas, Ciro Alegría, Luis Valcárcel y muchos otros. A mediados del siglo XX la antropología promovió el estudio científico del modo de vida indígena, y personas como Arguedas, autor, antropólogo y director de la Casa de la Cultura (ahora Instituto Nacional de Cultura) defendieron a los indios. José Matos Mar (1970) evaluó el indigenismo en Perú y concluyó que, aunque pretende integrar al indio en la sociedad nacional, es un instrumento de discriminación y dominación: "El indigenismo es una creación hispano-colonial para mantener el dominio." Al mantener una posición aislada se convierte en "etnocentrismo indígena". Concluye que, a menos que el problema indio se considere un problema nacional relacionado con la situación de subdesarrollo, se mantendrá la condición colonial de dominio y discriminación.

Para los Peruanos, "folclore" generalmente significa el estudio de la supervivencia precolombina y, por lo tanto, andina e india. El folclore está relacionado con el "indigenismo", ya que ambos están interesados en la revaluación de los rasgos indígenas.

Folclore

El folclore es un término muy debatido, del que existen muchas definiciones. (véase Ben-Amos, 1975) En 1846, Thoms definió el término literalmente como el conocimiento tradicional ("lore") de las clases bajas ("folk") en las naciones civilizadas; este conocimiento tradicional se transmite oralmente en forma de consejos, historias, mitos y canciones. El término está estrechamente relacionado con la noción de que es la parte menos civilizada de la nación, la que se ha quedado atrás en el camino de la civilización y que aún conserva cierta fe en las viejas tradiciones y prácticas de las viejas costumbres. O, como dice Dorson: "Desde su conceptualización inicial el folclore ha sugerido los contornos de una cultura oculta, olvidada y atrasada. Admirado o despreciado, el pueblo representaba un mundo diferente de los centros de poder, riqueza, progreso, industria y actividad intelectual y política en las metrópolis." (Dorson, 1976:33)

En su contexto cultural, el folclore no es un conjunto de cosas, sino un proceso comunicativo. Ben-Amos (1975) no utiliza los términos "tradicional" y "transmisión oral" en su definición, que es: "Folclore es comunicación artística en pequeños grupos." Esto parece ser "vino viejo en una botella nueva", ya que el énfasis sigue siendo en lo oral, lo viejo y lo colectivo, pero se enfatiza el "evento" en lugar del aspecto "artículo" del folclore, concebido como comunicación o como actuación. Así, como dice Dorson: "El folclore es donde está la acción" y 'folk' no tiene que aplicarse exclusivamente a campesinos, sino que significa masas anónimas de gente orientada a la tradición. (Dorson, 1976:46)

El folclore, además de ser tradición oral, llegó a incluir objetos de arte popular y artes escénicas, y muchas personas relacionan el término "folclore" con la música, el canto y la danza, así como con las artesanías.

Mientras que "folclore" se utiliza para designar el conocimiento tradicional que es transmitido oralmente en las zonas rurales, "popular" se utiliza cuando se habla de fenómenos urbanos. Ambos, sin embargo, son tipos de

conocimiento tradicional, y en ambos casos las clases más bajas están implícitas. Arguedas (195 define la "música popular" como la interpretada por las clases populares (=bajas) de la ciudad, que está influenciada por la música de las zonas rurales y la de otras ciudades, mientras que define la "música folclórica" como música tradicional.

Hoy en día, el folclorismo tiende a influir fuertemente el popular, debido a los medios de comunicación y la migración. Es, sin embargo, a menudo explotada cuando se adapta a las demandas del mercado externo cuando los ejecutantes se encuentran en una relación de dependencia (económica) con intermediarios (empresarios de teatros, propietarios de "peñas folklóricas") que convierten el folclore en un espectáculo y el arte popular en una actividad lucrativa. En lugar de folclore auténtico, se convierte en folclore comercial.

Arguedas advierte de los peligros de difundir la música y la danza tradicionales, diciendo que "es especialmente lamentable, sorprendente y casi inexplicable que las autoridades oficiales dedicadas a estudiar y fomentar el folclore no solo ignoran los rudimentos de la ciencia que estudia este aspecto de la cultura, pero que, pensando que los conocen y nuestro patrimonio tradicional, adoptan medidas deformantes que oscurecen la comprensión y aumentan el peligro de falsificación." Un ejemplo es Ima Súmac, una cantante mundialmente famosa. Arguedas es de la opinión de que, siendo una joven limeña que no hablaba quechua, no podía pretender cantar canciones andinas. Concluye diciendo: "Que lo que hace Ima Súmac no es una representación estilizada de la música india: es pura deformación. Ima Súmac hace un espectáculo de la canción india." (Arguedas, 1977:11, 19-20)

En diversos momentos, los folcloristas han dado forma a la política cultural del Perú, a través de diversas instituciones. Algunos de ellos han estudiado seriamente el folclore auténtico, pero algunos han - conscientemente o no- ayudado e instigado su explotación.

Política cultural

Desde los años 40 el estado ejerció el control de varias maneras: en 1945, cuando Valcárcel era Ministro de Educación, se creó por decreto supremo la Sección de Folclore y Artes Populares de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, para dar impulso a los estudios folclóricos y bibliográficos y velar por la conservación del folclore nacional. En 1949, los artistas de Lima tuvieron que registrarse en esta institución para contrarrestar la explotación y adulteración del folclore, y en 1950 la Asociación de Artistas Folclóricos y Conjuntos del Perú fue reconocida oficialmente. La institución comenzó a actuar como un guardián, y una resolución ministerial de 1954 decía: "Antes de ser emitida, la música folclórica del país debe ser calificada por la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural." En 1956, una comisión calificadora expidió tarjetas de identificación a los artistas autorizados, lo que les permitió actuar en público, en programas de radio, y para hacer grabaciones.

En 1964, cuando Arguedas era director de la Casa de la Cultura, se abrió un registro especial en el Departamento de Folclore para los clubes socioculturales y deportivos formados por provinciales en Lima. Se estableció un archivo discográfico, y las compañías discográficas que hacían discos de música popular tuvieron que enviar dos de cada uno a la Casa de la Cultura. Con el fin de evitar excesos y proteger el folclore nacional, se aprobaron reglamentos para artistas, estadios, emisoras, canales de televisión, teatros y la industria discográfica. Esta resolución suprema núm. 122 seguía siendo válida en 1981.

Este esfuerzo concertado del estado, junto con las universidades e instituciones vinculadas, para conservar, defender, alentar y difundir el patrimonio nacional, no ha tenido el efecto deseado, y muchas de las medidas no se han cumplido.

En 1968 se celebró en Lima la Primera Convención Nacional de Folklore, en la que se fundó la Confederación Peruana de Folklore y Turismo, reconocida por la Casa de la Cultura. En 1969, esta institución presentó un proyecto de ley para apoyar el folclore peruano, que quedó sin efecto.

El cambio de la Casa de la Cultura, con Arguedas como director y el Departamento de Folklore bajo la dirección de Josafat Roel, al Instituto Nacional de Cultura (I.N.C.), con Martha Hildebrand como directora, no fue

en beneficio para el folclore: mientras que en los años 50 el porcentaje de grabaciones folclóricos ascendió al 75%, en 1973-74 esto fue solo el 19%, una diferencia significativa que refleja el interés del estado en la música tradicional/popular. En palabras de Roel (comunicación personal): "Hildebrand cerró la puerta al folclore".

El I.N.C. es el órgano oficial del estado que establece directrices para la política cultural del Perú. Fue establecido bajo el Gobierno Revolucionario en 1972, por ley núm. 19268 como órgano del Ministerio de Educación. Sus objetivos: "promover, apoyar, difundir, integrar y democratizar la cultura nacional" fueron ejecutados por varias instituciones, como la Oficina de Música y Danza, el Conjunto Folclórico Nacional y la Escuela Nacional de Arte Folclórico, en lo que respecta a la música, la canción y la danza. (I.N.C./ Ley orgánica y disposiciones complementarias, 1976)

Se establecieron las bases para la política cultural de la Revolución Peruana: la cultura debía "descolonizarse" y convertirse en patrimonio de todos los peruanos, en una revaluación de la cultura popular. Uno de los objetivos era proyectar la imagen cultural, y una forma de lograrlo es a través del turismo. Se dijo expresamente que la ganancia económica no debía ser el objetivo principal de la industria turística (la industria sin chimeneas), y que los valores arqueológicos, históricos y estéticos no debían sacrificarse por la ganancia fácil e inmediata.(I.N.C./Runa núm. 6, 1977:3 a 7)

Según Roel (1977), unos 8.000 músicos, cantantes y danzantes se registraron como intérpretes profesionales con el I.N.C. y llevan una tarjeta de identificación. Desde 1980, la rama Ancash de la I.N.C. en Huaraz registra a artistas y autores de música y danza folclórica ancashina, que reciben una tarjeta de identificación. En octubre de 1981, 22 músicos, vocalistas, grupos de música y danza, así como compositores se habían registrado.

Además del Instituto Nacional de Cultura, hay otras instituciones que se dedican a la conservación y promoción del folclore del Perú, como CENDAF y COPIFOLP.

CENDAF (Centro de Documentación y Apoyo del Folklore Peruano) es la continuación de la Confederación Peruana de Folclore y Turismo. Su sede se encuentra en el Instituto Riva-Agüero de la Universidad Católica de Lima. Durante el III Congreso Nacional de Folclore en 1977, el CENDAF presentó un proyecto de ley para defender y apoyar el folclore peruano y crear un

Instituto Nacional de Folclore; este proyecto de ley debía presentarse al Congreso Nacional en 1981 o 1982. El CENDAF organizó la conmemoración del 135º Día del Folclore, celebrado en el auditorio de la Biblioteca Nacional de Lima el 21 de agosto de 1981. El programa fue presentado por Alejandro Vivanco, un folclorista conocido.

COPIFOLP (Comité Permanente de Interpretes del Folklore Peruano), fundado en 1979, organizó el primer "Raymi del folclore nacional", un desfile folclórico en Lima del 23 al 28 de febrero de 1981, con el fin de "revalorizar nuestro folclore nacional a través del propio intérprete, ante la desintegración e incluso comercialización de nuestro folclore que es nuestra auténtica cultura peruana y andina." El enfoque folclórico de la música andina/india está estrechamente relacionado con la integración del indio en la cultura nacional. La migración y el turismo han llevado a una revaluación del modo de vida indígena, con énfasis en el pasado inca y la gente rural remota y primitiva. Este concepto bastante anticuado del folclore indio todavía existe, pero el folclore se estudia hoy en día en su contexto y se relaciona con masas anónimas de personas orientadas a la tradición, ya sean rurales o urbanas. Mientras que "folclore" se utiliza para designar los conocimientos tradicionales que se transmiten oralmente en las zonas rurales, se utiliza el término "popular" cuando se habla de fenómenos urbanos.

Turismo

El turismo es generalmente visto como una industria, c.q. un medio de desarrollo. Las ventajas económicas (entrada de divisas y empleo) y los inconvenientes (control y beneficios en manos de las cadenas hoteleras y de las compañías aéreas y únicamente empleo de temporada), así como las consecuencias culturales, han sido objeto de varias publicaciones. (Véase Smith, 1977; de Kadt, 1979) Smith define a un turista como "una persona en recreación temporalmente que voluntariamente visita un lugar lejos de casa con el propósito de experimentar un cambio." Distingue cinco tipos de turismo: étnico, cultural, histórico, ambiental y recreativo. Aunque los cinco tipos de turismo existen en el Perú y en el Callejón de Huaylas, prevalecen los tipos étnicos y culturales de turismo, con el interés concomitante en danzas y ceremonias, c.q. actuaciones folclóricas. Estos se consideran recursos, y en un inventario del potencial turístico compilado por ORDEZA

en 1974, las conclusiones y recomendaciones dicen lo siguiente: "Difundir la variedad y riqueza de las fiestas tradicionales, la música, las danzas, las artes populares y la gastronomía típica, mediante documentales y la organización de eventos folclóricos a nivel regional y nacional." "Promover las fiestas más representativas como la fiesta de Nuestro Señor de La Soledad en Huaraz, la fiesta del carnaval en Caraz, la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia en La Merced, y la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Huari.

SINAMOS, en coordinación con la Dirección Regional del Ministerio de Industria y Turismo debe promover actividades folclóricas y culturales en tiempos de mayor abundancia turística." (ORDEZA, 1974, vol. 3:134, 135)[8]

El turismo étnico se promociona al público en términos de las costumbres "pintorescas" de los pueblos indígenas y a menudo exóticas, mientras que el turismo cultural incluye el "color pintoresco" o "local", un vestigio de un estilo de vida en desaparición. En el Perú, el turismo internacional aumentó en aproximadamente 10% cada año entre 1970 y 1980: de 133.000 visitantes en 1970 a unos 369.000 en 1980.

El aumento repentino de visitantes extranjeros cuando se terminó la nueva carretera de Pativilca a Caraz en 1976 es notable: su número casi se duplicó de 1977 a 1978, y creció constantemente después de eso.

La belleza del Callejón de Huaylas, su buen clima y las posibilidades de trekking y montañismo atraen tanto a turistas peruanos como extranjeros. Los mejores meses para visitar la zona son los meses sin lluvia, de mayo a octubre, que coinciden con las vacaciones de la mayoría de los europeos y norteamericanos.

[8] SINAMOS fue una agencia a nivel ministerial durante el gobierno militar responsable de fomentar y canalizar la participación popular en instituciones económicas y de otro tipo.

Program cover for the Touristic Week of Yungay, drawn by Juan Barrios of ORDENOR-Centro.

El turismo, que en 1981 ascendió al 1,1% del PNG de la región cubierta por ORDENOR-Centro (ORDENOR-Centro,n.d.:47), es estimulado por la Dirección Regional de Industria, Comercio, Turismo e Integración (I.C.T.T.) de ORDENOR-Centro en Huaraz. Esta dirección estudia el potencial turístico, mejora la infraestructura y, en general, crea condiciones favorables para el turismo. Folletos mimeografiados son entregados a los turistas, con información general sobre la zona: lugares para alojarse y visitar, viajes para hacer, y un calendario de eventos folclóricos y fiestas patronales.

I.C.T.T. es un ejemplo de intervención estatal en eventos tradicionales locales: promovieron y coordinaron la fiesta patronal de Carhuaz, junto con el municipio de esa localidad, (ver capítulo 4.2.1.1). La Oficina de Comunicación e Información de ORDENOR-Centro se encarga de la difusión a través de radio, televisión, periódicos y programas locales. Además de la fiesta religiosa de Carhuaz, I.C.T.T. promovió otras fiestas patronales en la región, como las de Caraz, Chiquian, Chavín, Huaraz y Recuay, así como la Semana Santa en Huaraz. También coordinaron eventos seculares, como ferias regionales en Huaraz, semanas turísticas en Huaraz y Yungay, y el carnaval (secular) de Huaraz. De esta manera el estado actúa como intermediario cultural, promoviendo actividades folclóricas y, por tanto, el turismo a la zona.

Las conclusiones y recomendaciones finales de una publicación posterior sobre turismo en el Callejón de Huaylas, "Programa de Industria y Turismo: Diagnóstico de los circuitos turísticos Callejón de Huaylas-Chavín" (n.d.:27) fueron: "Si la estancia del turista no coincide con una fiesta tradicional, no tiene la oportunidad de observar el folclore de la región (que es imperdonable si se quiere desarrollar el turismo). Aunque el circuito turístico Callejón de Huaylas-Chavín cuenta con una fuerte gama de música típica, cantos y danzas, no hay lugar adecuado para presentar tales manifestaciones folclóricas. Por lo tanto, la construcción de un estadio que servirá estos fines en cualquier momento del año es necesario."

Si la interferencia de ORDENOR-Centro representa iniciativa estatal, las tabernas en Huaraz (ver capítulo 4.2.3.4) son el resultado de la iniciativa privada para explotar el folclore del Perú y el Callejón de Huaylas. Estas tabernas suelen estar ubicadas en capitales provinciales como Cuzco o Huaraz, o en el centro de Lima, cerca de los hoteles turísticos.

Estas peñas son un fenómeno urbano reciente. Son visitados por limeños de clase media que van allí para encontrar sus "raíces indias", y por turistas que buscan el "lado indio" del Perú. Algunos de estos establecimientos son más auténticos que otros, pero todos tienen en común el hecho de que comercializan las artes populares, con el riesgo de que pierdan gran parte de su espontaneidad y originalidad. La música tradicional folclórica latinoamericana se reproduce más o menos, junto con la música de "protesta", o "música nueva". Este último se originó en Chile en los años 60, donde fue utilizado para propaganda política por grupos como "Quilapayun" que estaba oficialmente conectado con la Unidad Popular chilena de Allende. Esta tendencia llegó a otros países andinos como Perú unos años después, donde comenzó como un medio de propaganda política (algunos de los grupos conocidos en Lima están asociados con partidos políticos de izquierda), pero se hizo más comercial con el tiempo. La gente que va a escuchar lo que piensan es la música "auténtica" en las tabernas, rara vez son conscientes de cuán aculturados son muchos de estos indios y en qué medida su indianidad es explotada por los empresarios mestizos de clase media que los contratan para actuar en las tabernas. Las tabernas pueden considerarse un ejemplo de "fakelore", un término utilizado por Dorson (1976: para indicar "un producto sintético que pretende ser una auténtica tradición oral pero que en realidad se adapta a la edificación masiva".

La influencia del turismo en la música tradicional del Callejón de Huaylas todavía no está muy extendida, y permanece confinada principalmente a la fiesta de Carhuaz y las tabernas de Huaraz. Es posible que la música turística siga siendo algún tipo de música "enclave", y que la música tradicional se mantenga relativamente intacta. Las influencias económicas son las más obvias: hacer música se está convirtiendo en un negocio de (semi-) profesionales en lugar de un deber religioso y el entretenimiento de no profesionales. Esto se puede notar especialmente en el caso de las tabernas, donde los propietarios mestizos dirigen un establecimiento comercial donde los grupos de música folclórica tienen que ajustarse a sus deseos.

Puede ser un error ver la influencia del turismo como algo negativo, porque de hecho puede poner en marcha un proceso de conservación, reforma y recreación de ciertas tradiciones, fortaleciendo así la identidad y el orgullo del patrimonio cultural. Sin embargo, para tener un turismo (y un concepto

de folclore) que beneficie a la gente tanto financieramente como culturalmente, la actitud preponderante despectiva y/o paternalista que los mestizos generalmente toman hacia los indios tendrá que cambiar, lo que significaría una verdadera revolución.

5.3: Conclusiones

La música y la danza del Perú no son estáticas y los cambios tienen lugar a través de varios canales, de los cuales la migración y el turismo son los más notables. El altiplano se ha abierto, exponiendo a la gente a influencias de aculturación que son tanto socioeconómicas como culturales. Las emisoras, los tocadiscos, las grabadoras de casetes y la televisión permiten a la gente escuchar música y ver danzas de otras zonas del país y más allá.

Por otro lado, hay continuidad cultural: al igual que en la época precolombina, la música y la danza se utilizan principalmente durante los eventos comunitarios, y algunos de los instrumentos son muy similares a los utilizados antes de la llegada de los españoles.

El hecho de que la música andina se esté convirtiendo en el patrimonio cultural de la nación peruana tiene varias consecuencias:

- de la música tradicional y no urbana se convierte en un fenómeno urbano, desplazando así la música criolla;

- los medios de comunicación contribuyen a la difusión de la música andina;

- se convierte en un punto de encuentro para el nacionalismo, ya que los elementos indígenas son enfatizados por los movimientos nacionalistas, exaltando el patrimonio del pueblo para reforzar el sentido de la identidad nacional; el indigenismo es un ejemplo de este tipo de movimiento;

- estrechamente relacionada con esta revaluación del modo de vida indígena, una concepción romántica y paternalista del folclore fue (y es) defendida por los indigenistas y los folcloristas, con énfasis en el pasado inca y el pueblo rural remoto y primitivo;

- el turismo hizo su propio uso de este interés en el folclore indio; a través de los mecanismos de los medios de comunicación, el nacionalismo, el indigenismo, el folclore y el turismo, el indio se integra en la cultura nacional.

La evolución de los estadios a los clubes regionales y las tabernas folclóricas representa un cambio de la clase trabajadora involucrada en su propia cultura a la gente de clase media que son extraños a la cultura del altiplano. La música del "enclave" de las tabernas y la música diaria de la gente del altiplano no se han influenciado mucho. Sin embargo, con el turismo - y, por lo tanto, el folclore - que se promueve, el carácter de enclave se puede romper rápidamente. Por otra parte, si la música tradicional es tocada y grabada por los grupos de taberna y así propagada, un efecto de demostración puede seguir, lo que lleva al orgullo en la música del altiplano y la conservación de la música tradicional, contrarrestando así el dominio cultural de la música urbana.

Se está produciendo un cambio de contexto: la música se está "internacionalizando", alejándose de sus propietarios, por así decirlo, perdiendo su individualidad y convirtiéndose en anónimo. Los intérpretes a menudo no pertenecen al mismo grupo social que los espectadores, y la música no significa lo mismo para cada uno de ellos. En lugar de ser participantes creativos, el público no es más que un consumidor. Esta brecha entre los intérpretes y el público puede ser ilustrada por una actuación de un arpista peruano y sus hijos en el Instituto Tropical de Ámsterdam. Esta actuación fue descrita en el "Nieuwe Rotterdamse Courant" del 14 de febrero de 1984, y parte de la reseña sigue: "En las fiestas peruanas, donde el público reacciona con entusiasmo con exclamaciones y aplausos y donde la gente baila, esta música es extremadamente funcional y alegre, pero en el escenario occidental no se muestra a plena ventaja."

Advertisements for peñas folklóricas in Lima. In: El Diario Marka, September 25, 1981.

El público que visita este tipo de actuaciones no siempre es capaz de juzgar las cualidades de la música, y crea su propio contexto: vienen a escuchar música que es interesante, de moda, "exótica", o por preocupación con el tercer mundo. El contexto en el que los músicos tocan no es el que están acostumbrados, y bastante diferente. La interacción de los artistas con su público es muy diferente. Los artistas no provienen de la misma comunidad, no son conocidos por la mayoría de la audiencia, y no actúan cara a cara con amigos y vecinos, como lo harían generalmente en su propio país. Es un tipo de actuación que está contaminada por las técnicas de presentación de los medios de comunicación, como los micrófonos y otros tipos de equipos de grabación. Los intérpretes y el público (anónimo) no comparten los mismos valores culturales fundamentales, y no pueden comunicarse entre sí: la distancia entre ellos es mayor que entre el escenario y el auditorio.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Este libro aborda el contexto social de la música y la danza de la gente del Callejón de Huaylas, un valle andino en Perú. Describe y analiza la conexión entre música y danza, personas, y eventos sociales. Los instrumentos musicales, el repertorio y los textos de las canciones fueron estudiados como parte de - y la reflexión de - la sociedad, así como los artistas, su público, y los eventos durante los cuales se reunieron.

La investigación antropológica, que fue subvencionada por WOTRO (Fundación Holandesa para el Avance de la Investigación Tropical) partió del supuesto de que la música y la danza son medios de comunicación no verbales. Son un "lenguaje de acciones", una forma de comunicarse entre sí y parte de la cultura como un sistema de ideas compartidas.

El Callejón de Huaylas es un valle andino en el centro-norte de Perú. Tiene unos 150 kilómetros de largo y su fondo está situado a una altitud de 2.200-3.100 metros sobre el nivel del mar. Según el censo de 1981, la población del Callejón de Huaylas ascendía a 232.176 personas, de las cuales 86.433 eran urbanas y 145.743 rurales. Muchos de los asentamientos rurales de la zona son comunidades corporativas campesinas: se ubican en tierras marginales, que tienden a ser explotadas mediante una tecnología tradicional que involucra a los miembros de la comunidad. La producción es principalmente para la subsistencia, y la comunidad tiene jurisdicción sobre la disposición de la tierra.

La zona está habitada por una población de campesinos indios de habla quechua y mestizos de habla hispana (personas de ascendencia mixta). Existe una fuerte oposición entre estos grupos, tanto desde un punto de vista socioeconómico como geográfico: los campesinos indios pobres viven en aldeas a grandes alturas, mientras que los mestizos relativamente ricos viven en pueblos a lo largo de la carretera. Un grupo intermedio de indios aculturados o cholos está creciendo rápidamente. La población india está experimentando un proceso de aculturación (y posible pérdida de identidad cultural) debido al contacto con mestizos urbanos, migración temporal a ciudades costeras o Lima, educación moderna, servicio militar y turismo. Todo esto conduce a una rápida difusión de la cultura urbana dominante, que se refleja en la música y la danza de la zona.

En 1970, la zona fue devastada por un terremoto, que tuvo grandes consecuencias económicas y sociales, tanto más desde que el gobierno militar revolucionario de la época emprendió grandes reformas agrícolas, administrativas y educativas. Después de que la nueva carretera al Callejón de Huaylas fue terminada en 1976, el turismo se convirtió en una industria importante. La belleza de la zona, su buen clima y las posibilidades de trekking y montañismo atraen tanto a turistas peruanos como extranjeros.

El capítulo 1 sirve de introducción a la descripción y análisis del material reunido en el campo. Se trata de los antecedentes teóricos e históricos de la investigación, seguido de una descripción general del Callejón de Huaylas y la gente que viven allí. La antropología de la música y la danza es una disciplina relativamente nueva que estudia estos géneros de cultura expresiva en su contexto social, como parte de la cultura. Tanto la música como la danza son medios de comunicación y, por lo tanto, debería ser posible obtener una visión de una sociedad en particular mediante su estudio. Para profundizar los datos recopilados por mí, se han consultado datos históricos sobre el Perú y la música peruana cuando están disponibles en forma de datos arqueológicos, libros escritos por cronistas en la época de la conquista española y estudios de estudiosos del siglo XX. La gente del Callejón de Huaylas se discute en su contexto social, económico y político, con el fin de comprender mejor su música y danza.

El capítulo 2 describe la música y la danza del Callejón de Huaylas: los instrumentos y cómo se adquieren - p.e. construidos en la zona o comprados en la capital provincial o Lima - así como la forma en que los instrumentos se combinan para formar orquestas, e.g. su uso. Luego se discute el repertorio religioso y secular. La música religiosa se toca durante procesiones, ya sea por músicos que acompañan a grupos de danza tradicional o por bandas de música. El repertorio secular es clasificado por la gente del Callejón de Huaylas en música vernácula, criolla e internacional.

Los vernáculos son: el huayno, el pasacalle, el yaraví y la danza. Los criollos son: el vals (peruano), la marinera y la polca. Internacionales son: el llamado "fox incaico" (las conocidas canciones "El cóndor pasa" y "Vírgenes del Sol" pertenecen a este género), el pasodoble, el corrido y otros tipos de canciones mexicanas, la cumbia y la salsa.

Del género vernáculo, el huayno es el más popular: el 85% de las canciones grabadas y analizadas por mí eran huaynos. Se tocan en un contexto secular,

pero a menudo están estrechamente relacionados con eventos religiosos, como cuando pequeños grupos de instrumentos tocan en bares en la periferia de la procesión durante una fiesta patronal. El huayno, siendo el punto focal de la cultura musical del Callejón de Huaylas, se trata por separado: se discute su estructura musical, y se analiza "Río Santa", un huayno muy interpretado.

Los contenidos de los textos de canciones del Callejón de Huaylas, en su mayoría huaynos, reunidos mediante la grabación y compra de cancioneros, fueron analizados y relacionados con la situación social, económica y política de la zona. Se dividen en tres categorías:

1) la situación ideal, representada por la patria y el amor de los padres;

2) el sufrimiento en el presente;

3) la evasión del sufrimiento a través de la bebida o la partida.

Aparte de ser un género musical, el huayno también es el tipo más popular de danza (vernácula) en el Callejón de Huaylas. Los bailes, al igual que los tipos de música, se pueden dividir en géneros vernáculos, criollos e internacionales. Mientras que el huayno secular es bailado por parejas, las danzas religiosas puramente instrumentales son interpretadas por grupos, de los cuales existen bastante en el área. Muchos de estos se pueden ver en la película de la procesión en la octava de la fiesta patronal de Carhuaz. Algunos de estos grupos de danza son un recordatorio del pasado precolombino, mientras que otros representan las batallas libradas contra los españoles, o personas de la época colonial.

Un desarrollo más reciente son los grupos de música y danza folclórica que actúan en el escenario en lugar de como parte de un evento comunitario religioso o secular. Se examinan más ampliamente en el capítulo 4.

En el capítulo 3 se esbozan los antecedentes de una serie de intérpretes, sobre la base de 27 entrevistas con músicos individuales y directores de grupos de música y danza. Se discute su formación musical, educativa y económica: si se consideran profesionales o aficionados, la cantidad de dinero que ganan, su profesión aparte de ser músico y la forma en que se aprende el repertorio. Sus puntos de vista sobre lo que la música significa para ellos y qué propósitos sirve se da textualmente.

Los músicos individuales o pequeños grupos de músicos y danzantes son más comunes en el Callejón de Huaylas; incluso las bandas de música son relativamente pequeñas. La mayoría de los músicos tocan varios instrumentos: a veces en diferentes orquestas, pero también dentro del mismo grupo. La mayoría de los grupos tienen un director, a menudo alguien que fundó el grupo o un miembro con mucha experiencia y autoridad. Casi todos los artistas son músicos y danzantes a tiempo parcial. En la vida cotidiana, la mayoría de ellos son agricultores que ganan algún dinero siendo carpintero, albañil, tendero, conductor, etc. o migrando a la costa durante unos meses cada año. Son en su mayoría indios o cholos, con la excepción de los miembros de los grupos de música folclórica que son predominantemente mestizos.

Generalmente existe una estrecha relación entre los artistas y su público: viven y trabajan en la misma zona, asisten a las mismas fiestas y están en contacto regular entre sí. Los patrocinadores son muy importantes, ya que representan un "guión" entre los artistas y el público. Pagan (parte de) los gastos de una fiesta, por devoción a un santo o Virgen, pero también para aumentar su prestigio en la comunidad. Sin patrocinadores, no hay fiestas.

En el caso de la música interpretada en las tabernas folclóricas se está produciendo un cambio de contexto: la música se está "internacionalizando", alejándose de sus propietarios, por así decirlo, perdiendo su individualidad y quedando anónima. Los intérpretes a menudo no pertenecen al mismo grupo social que los espectadores, y la música no significa lo mismo para ellos, es un tipo de actuación que está contaminada por las técnicas de presentación de los medios de comunicación como micrófonos y otros tipos de equipos de grabación. Los intérpretes y el público no comparten los mismos valores culturales fundamentales y no pueden comunicarse entre sí: la distancia entre ellos es mayor que entre el escenario y el auditorio.

Para ilustrar la información general obtenida por la participación, observación y entrevistas, se dibujarán los "retratos" de un músico, Lorenzo Piscoche, y de los músicos de un pueblo, Tumpa. Ambos estudios de caso pueden considerarse representativos: Lorenzo Piscoche porque es un músico tradicional cumplido, y Tumpa porque es un pueblo donde se encuentran una variedad de tipos de música.

El capítulo 4 describe eventos durante los cuales observé música y danza. Después de una introducción general sobre los eventos celebrados en el Callejón de Huaylas, estos se clasifican en dos conjuntos de oposiciones: religiosa/secular y comunal/privada, resultando en cuatro categorías básicas:

1) eventos comunitarios religiosos;
2) eventos privados religiosos;
3) eventos privados seculares;
4)eventos comunitarios seculares.

La mayoría de la música y la danza tradicional se realiza durante eventos comunitarios religiosos como fiestas patronales, carnaval, Semana Santa y Corpus Cristi. Las fiestas patronales son fiestas de devoción y diversión, y la música es interpretada por todo tipo de conjuntos presentes en el Callejón de Huaylas, con la excepción de los conjuntos criollos y folclóricos. La música religiosa se toca durante las procesiones, cuando los músicos y danzantes caminan hacia atrás frente a la imagen del santo patrón, mientras que la banda de música camina detrás de ella. Después, la música secular vernácula (huaynos y pasacalles) se toca en las calles o en pequeños bares. Algunos grupos de danza tienen su propia música específica, y bailan huaynos con espectadores también. Se detallan las fiestas patronales de Santa Isabel de Huaylas y Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz. El carnaval es un fiesta de diversión más que de devoción; los instrumentos más escuchados son flautas y tambores, aunque las bandas de música son populares hoy en día. Semana Santa y Corpus Cristi son fiestas de devoción en los que no participan grupos de danza. La Semana Santa en Huaraz fue acompañada por bandas de música y la procesión del Corpus Cristi en Caraz por flautas y tambores. La mayoría de los eventos comunitarios religiosos son de origen católico, pero muchos muestran rasgos precolombinos. En eventos religiosos privados como bautizos y bodas no se interpreta música religiosa, sino principalmente música vernácula y criolla interpretada por arpa, arpa y violín, una orquesta de cuerdas o una banda. Los eventos seculares privados como los cumpleaños y otras pequeñas fiestas se parecen a las fiestas religiosas privadas. Los eventos seculares comunales se pueden dividir en eventos tradicionales y modernos, c.q. rurales y urbanos. Tradicionalmente, la música de flauta y tambor se tocaba durante trabajos

comunales ("faenas") como cosecha, construcción de casas, construcción de carreteras, etc. Esta costumbre está cayendo en desuso, pero estuve presente en dos ocasiones donde las faenas fueron acompañadas por música de flauta y tambor: la limpieza de un cementerio, y la limpieza de escombros con el fin de reconstruir una catedral. Los tipos más modernos de eventos comunitarios seculares son las fiestas cívicas, cuando se realizan desfiles y serenatas públicas, las actuaciones de grupos itinerantes de músicos y danzantes y los concursos organizados durante las ferias. Estos son eventos urbanos organizados, principalmente con fines de entretenimiento, a los que se cobran entradas. Sin embargo, todavía es música local, interpretada por músicos locales para un público local. Los bailes (sociales) son asuntos mestizos, donde las orquestas tropicales y las bandas de música son los tipos de orquestas preferidos.

Los eventos durante los cuales se interpreta música y danza, ya sean religiosos o seculares, privados o comunales, se consideran expresiones de "comunitas": expresión de la estructura comunitaria y de la solidaridad a través de acontecimientos ceremoniales periódicos que interpretan y reafirman valores e identidades comunes. La música y la danza son importantes mecanismos de comunicación que subrayan comunitas.

Un desarrollo reciente en la categoría de música de entretenimiento son los grupos folclóricos de música y danza que actúan en el escenario y no son parte de un evento comunitario religioso o secular: músicos y danzantes locales en restaurantes turísticos en centros urbanos y grupos folclóricos en tabernas turísticas en Huaraz. La música folk latinoamericana es interpretada en vivo por grupos de jóvenes mestizos de clase media, alternados con música occidental en discos . La primera de estas tabernas en el Callejón de Huaylas se abrió en 1978, en la época en que el turismo en la zona comenzó a aumentar. El estado, en este caso la Dirección Regional de Industria, Comercio, Turismo e Integración en Huaraz, estimula el turismo estudiando el potencial turístico, mejorando la infraestructura y creando en general condiciones favorables para el turismo. Esta dirección también participa en la fiesta patronal de Carhuaz, que promueve y coordina. También ayuda a organizar ferias regionales, así como concursos de música y danza, sirviendo de intermediario cultural.

El capítulo 5 trata de las formas en que la música andina se incorpora al contexto nacional y trata temas como la migración, los medios de

comunicación, los lugares en Lima y Huaraz donde se realiza música y danza popular y folclórica, y los efectos del turismo. Debido al estancamiento de la producción, el crecimiento de la población y la pobreza, muchas personas del Callejón de Huaylas (principalmente cholos y mestizos) abandonan sus pueblos de origen temporal o permanentemente y migran a Lima y otros pueblos costeros. Los migrantes a menudo se unen a clubes regionales cuyos miembros tienen un lugar de nacimiento común, y traen su música y danzas con ellos. Estos clubes, por lo tanto, sirven como un canal de difusión de la música andina. Hace cincuenta años, Lima era una ciudad criolla con pocas personas de las provincias y pocos o ningún club regional, donde la música andina rara vez se escuchaba. La vida india se llevaba a cabo "a espaldas de la ciudad", en estadios y teatros populares. Pero los tiempos han cambiado, y el componente indio de la vida en Lima ya no puede ser ignorado. Ahora, la música criolla es reemplazada por la música andina como el huayno, que se está convirtiendo rápidamente en la música popular del Perú. Debido a la gran demanda de grabaciones por parte de migrantes y emisoras de radio, la industria discográfica prosperó. Algunos vocalistas conocidos a nivel nacional que son originarios del Callejón de Huaylas pero que viven y trabajan en Lima fueron entrevistados: Pastorita Huaracina, Princesita de Yungay y Gorrión Andino . El interés por la música y danza tradicional india del Perú fue fomentado por el "indigenismo", un movimiento para el renacimiento del fenómeno indio, y relacionado con esto, un interés en el folclore de los indios. Los folcloristas, a su vez, han dado forma a la política cultural del Perú a través de diversas instituciones, registrando artistas y regulando los medios de comunicación con el fin de preservar, proteger y promover el folclore nacional. El turismo reforzó esta revaluación de las culturas indígenas del Perú.

Mientras que la música y la danza en los estadios y los clubes regionales son parte del equipaje cultural de los migrantes de la clase obrera, las tabernas turísticas representan sentimientos criollos y extranjeros: la clase media limeña va allí a buscar sus "raíces indias" y los turistas están buscando el "lado indio" de Perú. Aquí, las artes populares se comercializan y, por lo tanto, pueden perder gran parte de su espontaneidad y originalidad. La música tradicional folclórica latinoamericana se reproduce, así como la "música nueva", música de protesta que se originó en Chile como un medio de propaganda política, pero se ha vuelto más comercial en el tiempo. Las personas que van a escuchar lo que piensan que es música "auténtica" en las

tabernas rara vez son conscientes de cuán acculturados son muchos de estos indios y en qué medida su indianidad es explotada por los empresarios mestizos.

La influencia del turismo en la música tradicional del Callejón de Huaylas aún no está muy extendida, y permanece confinada principalmente a la fiesta patronal de Carhuaz y las tabernas en Huaraz. Por el momento, la música tradicional y folclórica no se han influenciado mucho entre sí, y la música de las tabernas puede considerarse música de "enclave". Sin embargo, con el turismo (y el folclore) siendo promovido, el carácter del enclave puede ser destruido rápidamente. Por otra parte, si la música tradicional es tocada y grabada por los grupos de taberna y así propagada, un efecto de demostración puede seguir, lo que lleva al orgullo en la música del Callejón de Huaylas y la conservación de la música tradicional, contrarrestando así el dominio cultural de la música urbana y occidental.

Dado el tema y la metodología de la investigación, el material audiovisual que lo acompaña (una selección de 90 minutos de grabaciones, una serie de 100 diapositivas y una película de 30 minutos) se considera una parte esencial del libro. La música y la danza son medios diferentes del lenguaje: al ser no verbales, constituyen diferentes canales de comunicación, para ser registrados por medios distintos a la escritura.

Por lo tanto, los resultados de un estudio antropológico de la música y la danza no pueden transmitirse solo con palabras: la información auditiva y visual es tan importante como la palabra escrita.

Observaciones finales

Las funciones de la música y la danza son múltiples: permiten la expresión emocional, dan placer estético, entretienen, comunican, hacen cumplir las normas sociales y validan las instituciones sociales y los rituales religiosos. En esencia, contribuyen a la continuidad y estabilidad de la cultura y a la integración de la sociedad.

La música y la danza del Callejón de Huaylas reflejan una sociedad más o menos indiferenciada: los grupos son pequeños y no tienen líderes obvios, y todos los intérpretes son iguales, ya sean flautistas y tamborilleros o miembros de una banda de música; los solistas son relativamente raros. Dado que la música del Callejón de Huaylas está tan orientada a la

comunidad, el estereotipo del "pequeño indio tocando su flauta en las montañas" no parece aplicarse a esta zona, donde la música y la danza son generalmente colectivas. Los tipos vernáculos de música y danza conforman la mayor parte del repertorio y son interpretados por indios y cholos, principalmente durante eventos religiosos comunales. Las danzas tradicionales y los huaynos en quechua pueden ser medios de reforzar la identidad cultural y de rechazar la cultura urbana dominante. Los mestizos muestran una preferencia por la música y baile criolla y latina, principalmente durante eventos seculares.

En esta sociedad donde coexisten dos grupos étnicos, junto con un grupo intermediario, las artes escénicas sirven para expresar la diferenciación económica, política y social: los indios, cholos y mestizos del Callejón de Huaylas tienen sus instrumentos y repertorio de música y danza preferidos. Una de las (pocas) formas en que la identidad cultural de los indios marginales y cholos puede expresarse es a través de la música, el canto y la danza. Aunque es muy difícil separar los rasgos precolombinos de los post-colombinos, es obvio que la música y la danza muestran la continuidad cultural, así como la influencia de la cultura hispana que se impuso a los indios a la llegada de los españoles en el siglo XVI, y la cultura occidental que se les impuso en el siglo XX. Sin embargo, se puede decir al mismo tiempo que se han adaptado al uso particular de la gente del Callejón de Huaylas, ya sean indios, cholos o mestizos.

Me gustaría terminar con la siguiente recomendación: que la música y la danza del Callejón de Huaylas sean estimuladas y promovidas a través del estudio serio y en grabación audiovisual, en estrecha cooperación con los artistas. El objetivo es que los jóvenes participen más y refuercen su identidad cultural.

TABLA 1: RESUMEN DE EVENTOS, INSTRUMENTOS, REPERTORO Y DANZANTES

OCCASIONS					INSTRUMENTS	REPERTOIRE		DANCERS
Religious		Secular						
private	communal	private	communal	entertainment		Rel.	Sec.	
funeral	patron st.f. Carnival	small party	faena fundraising	closing of schoolyear	CAJA & RONCADORA	procession	V	Pallas de Corongo
	patron st.f.				CAJA & RAYÁN	procession	V	Pallas Huaras
	patron st.f. Corpus Christi				CAJA & HUANQUILLA	procession	V	Huanquillas
	patron st.f.				CAJA & PINCULLO	procession	V	Caballeros de Huari
	patron st.f. Carnival		faena		CAJA / FLAUTA	procession	V	
	patron st.f.				TINYA / CHISKA	procession	V	Capitanes
	patron st.f. All Soul's Day				VIOLIN	procession	V	Cahuallus Chapetones
baptism		anniversary			HARP		VCI	
	patron st.f.				VIOLIN/CHISKA/TINYA	procession	V	Shaqapas Shaqshas
	patron st.f.				VIOLIN/TENOR DRUM/ MANDOLIN	procession	V	Atahuallpas
baptism	patron st.f. (cantina)	anniversary			HARP / VIOLIN	procession	V	Mozos Incaicos Antihuanquillas
	patron st.f.				HARP/VIOLIN/BRASS BAND AEROPHONE	procession	V	Ñustas Cuzqueños Negritos
wedding	patron st.f. (cantina)	small party		performance	CONJUNTO DE CUERDAS		VC	
funeral wedding	patron st.f. Carnival Holy Week	small party	civic holidays	performance contest	BANDA	procession	VCI	
				performance	PEÑA CRIOLLA		C	
				performance	CONJUNTO TROPICAL		CI	
				performance	FOLK MUSIC GROUP		VCI	

TABLA 2: EL REPERTORIO DE MUSICA Y DANZA

	RELIGIOUS	SECULAR	
MUSIC	In church and during processions: -hymns (sung) -religious marches played by bandas -religious music played by groups accompanying traditional dancers	Vernacular:	huayno * pasacalle *
		Creole:	waltz * marinera * polka
		International:	fox incaico pasodoble "tropical" music military marches
		Folkloristic:	music
DANCE	In church and during processions: -traditional dances ("danzas")	Vernacular:	huayno pasacalle
		Creole:	waltz marinera
		International:	"tropical" dances
		Folkloristic:	dances

TABLA 3: MUSICOS Y SU REPERTORIO

	VERNACULAR		CREOLE			INTERNATIONAL				RELIGIOUS
Repertoire / Musicians	Huaynos	Pasacalles	Waltzes	Marineras	Polkas	Fox Incaicos	Corridos Boleros Pasodobles	Tropical	Military marches	Religious marches
Lorenzo Piscoche (caja & roncadora)	20-30	4-5	---	---	---	---	1	---	---	---
"Hermanos Jiménez" (caja & roncadora)	50	3-4	---	1	---	---	---	---	---	---
Melicio Luna (violin)	28	3	3-4	1	---	---	3	2	---	---
Eloy Cano (harp)	50	4	7	2	---	2	4	---	---	---
Fidencio Calvo (harp)	about 100	8-10	6-7	15-20	---	2	6-7	---	---	---
"Los Aventureros de Tumpa" (string orchestra)	40	4	3	8	---	---	---	---	---	---
Centro Musical Yungay (string orchestra)	more than 200	10	10	10	5	---	10	---	---	---
Banda "Juventud de Carhuaz"	50	10	15-20	30	10	---	5	15-20	6	12
Banda "Juventud de Nuevo Yungay"	"innume-rable"	---	20	6-8	4-5	---	7-8	3-5	4-5	5

TABLA 4: GRUPOS SOCIOCULTURALES EN EL CALLEION DE HUAYLAS

	INDIANS	CHOLOS	MESTIZOS
Instruments used/Ensembles	-flutes and drums -violin -harp -banda	-string orchestra -banda	-banda -peña criolla -"tropical" orchestra -folk music groups
Provenance of instruments	manufactured by musicians themselves, or specialists in the area	manufactured by specialists in the area, or imported	manufactured in Peru, other Latin American countries, or imported
Repertoire of song and dance	vernacular: song: huayno, pasacalle in Quechua and/or Spanish dance: huayno, pasacalle group dances (danzas)	vernacular/Creole: song: huayno, pasacalle in Quechua and/or Spanish dance: huayno, pasacalle pair dances: waltz, marinera	Creole/international: song: waltz, huayno in Quechua and/or Spanish dance: waltz, marinera pair dances: huayno, cumbia
Performers and their public	traditional Indian peasants	acculturated Indian peasants, rural or urban	urban, Western-oriented, of mixed European and Indian parentage
Events	religious events: -communal (patron st.fest.) -private (baptism,wedding, funeral) secular events: -faena	religious events: -communal (patron st.fest.) -private (baptism,wedding, funeral) secular events: -small private parties	religious events: -communal (patron st.fest.) secular events: -civic holidays -social dances -entertainment

TABLA 5: LOS INTERPRETES. UN RESUMEN DE SUS INDICADORAS SOCIOCULTURALES

Name	Instrument(s)	Number	Age(s)	Profession	Education	Earnings (soles)	Repertoire
Lorenzo Piscoche	caja & roncadora	1	48	Farmer/Vendor	2nd Elem.	1500-2000 a day	V
Narciso Morales	caja & roncadora	1	55	Farmer/Manufacturer of tiles	2nd Elem.	1000 a day	V (some C and I)
Hnos.Jiménez	cajas & roncadoras	3	52,54,56	Farmers/Shopkeeper	1st Elem.	4000 a day	V
Conjunto Cruzcoto	tinyas / chiskas	4	64,61,45,39	Farmers/Weaver/Manuf. of tiles	none/little	1000 a day	V
Eloy Cano	harp	1	45	Shoemaker	3rd Elem.	5000-6000 a day	V (some C and I)
Pascual Ramirez	harp	1	44	Farmer/Carpenter	Elementary	2000-3000 a day	V (some C and I)
Fidencio Calvo	harp	1	24		Secondary	4000-10000 a day	V (some C and I)
Cirilo Morales	harp	1	22	Electrician	2nd Secondary	7000-8000 a day	V (some C and I)
César Yslado	harp	1	66	---	none	2000 an hour	V C I
Melicio Luna	violin	1	33	Farmer/Basketmak.	5th Elem.	3000 a day	V (some C and I)
Shaqshas "Los Shaqshas de Yungay"	traditional dance group	16	14,16,19,23, 25,28,28,30, 33,40,42;40, 45,45,52,53	Farmers	some Elem.	gratis, or 1000 a day	V
Shaqapas "Pukapachan pukara"	traditional dance group	15	---	Farmers	little	gratis	V
Atahuallpas "Los Hijos del Sol"	traditional dance group	30	---	Farmers/ Laborers/ Students	Elementary/ Secondary	dancers: 1500 musicians: 3500 a day	V
String orchestra "Los Aventureros de Tumpa"	string orchestra	7 (plus vocalist	38,26,28,39, 25,26,29,13	Farmers/ Constructionworkers/Shopkeeper	(some) Elem./ Secondary	1000 a day	V / C
String orchestra "Centro Musical Yungay"	string orchestra	6	18,30,25,24, 35,26	Farmers/Electrician/Radiotechnician/Teacher	Elementary/ Secondary	1200-1500 an hour (as a group)	V C
Banda "Brisas del Huascarán"	brass band	14	28,21,31,21, 23,36,17,23, 31,40,30	Farmers/Baker/ Construction workers	(some) Elem.	30000-35000 a day (as a group)	V C I
Banda "Juventud de Caraz	brass band	15	19,20,30,35, 40,45,50,etc.	Farmers/Carpenters/Construction workers	(some) Elem.	30000 a day (as a group)	V C I
Banda "Juventud de Carhuaz"	brass band	15	38,36,56,28, 19,52,36,26, 54,38,32,32, 42,36,31	Farmers/ Shopkeeper	(some) Elem.	30000 a day (as a group)	V C I
Banda "Juventud de Nuevo Yungay"	brass band	12	24,37,28,30, 18,42,45,52, 43,26,45	Farmers/ Carpenter/ Baker	(some) Elem./ Secondary	30000-35000 a day (as a group)	V C I
Banda "Flor Andina"	brass band	15	42 (director)	Farmers/Carpenters/Constructionworkers/ Drivers	(some) Elem.	80000 a day (as a group)	V C I
Banda "Flor del Rio Santa"	brass band	26	34 (director)	Construction workers/Laborers in Paramonga	(some) Elem.	35000 a day (as a group)	V C I
Folkgroup "Alpamayo"	folk music group	6	23,26,25,21, 16,18	Students/ Administrator	Secondary/ Tertiary	10000 an hour (as a group)	Folkloristic (V C I)
Folkgroup "Llakta Runa"	folk music group	5	16,16,14,13, 11	Students	Secondary	10000 an hour (as a group)	Folkloristic (V C I)
Folkgroup "Kusy Chasky"	folk music group	6	23,32,33,26, 21,23	Students/ Administrators	Secondary/ Tertiary	10000 an hour (as a group)	Folkloristic (V C I)
Folkgroup "Hermanos del Ande"	folk music group	5 (+ vocalist)	26,25,20,26, 30	Students/ Teachers	Secondary/ Tertiary	10000 an hour (as a group)	Folkloristic (V C I)

Apéndice 1: el material audiovisual

Las siguientes instituciones poseen el material audiovisual, así como el libro:

– The Institute of Cultural and Social Studies of the University of Leiden, in Leiden.

– The Netherlands Foundation for the Advancement of Tropical Research (WOTRO), in The Hague.

– The Ethnomusicological Centre "Jaap Kunst" of the University of Amsterdam, in Amsterdam.

– The Center for Latin American Research and Documentation (CEDLA), in Amsterdam.

– The National Museum of Ethnology, in Leiden.

– The Department of Ethnomusicology of the Tropenmuseum, in Amsterdam.

– The National University of Ancash "Santiago Antúnez de Mayolo", in Huaraz.

– The Department of Social Sciences of the Catholic University of Peru, in Lima.

La presentación de diapositivas

La presentación de diapositivas fue escogida de un total de 3.400 diapositivas y ofrece una visión general de la investigación, análoga a la parte descriptiva del libro, p.ej. información general sobre el Callejón de Huaylas y su gente, construcción y uso de instrumentos, y ocasiones en las que se usa música y danza. Se añadieron comentarios. Se tomaron 3.000 fotografías en blanco y negro, varias de las cuales se incorporaron al libro. Las diapositivas y fotografías en blanco y negro fueron tomadas con dos cámaras Nikon FE equipadas con lentes de 28, 50 y 135 mm. Siempre que fue necesario, se utilizó un flash Metz 34BCT2.

Las diapositivas 2 a 17 son una introducción al Callejón de Huaylas: su geografía, los efectos del terremoto de 1970, y las actividades de la gente que vive allí.

Las diapositivas 18 a 21 muestran cómo la música se utiliza para acompañar el trabajo, en este caso una faena (trabajo comunal): un grupo de hombres está limpiando escombros para reconstruir la catedral de Caraz, acompañados por dos flautas y una caja.

Las diapositivas 22 a 27 muestran a Cirilo Piscoche haciendo una flauta de caña y madera, las diapositivas 28 y 29 muestran a su hermano Lorenzo Piscoche tocando la flauta y la tinya, y las diapositivas 30 a 32 muestran a Lorenzo haciendo una tinya.

Las diapositivas 33 a 50 muestran los instrumentos tradicionales (principalmente flautas y tambores) y cómo se utilizan: durante el carnaval: caja & roncadora; durante la fiesta patronal de Huauya/ Caraz: caja & huanquilla acompañando a los Huanquillas durante la procesión; y durante la fiesta patronal de Yungay: violines, tinyas y chiskas acompañando a los Shagshas durante la procesión.

Los instrumentos que fueron "importados" por los españoles ahora hacen su aparición:

Las diapositivas 51 a 57 muestran a un dúo tocando el violín y el arpa en un bautismo.

Las diapositivas 58 a 63 muestran cómo se construye un arpa.

Las diapositivas 64 a 68 muestran cómo los instrumentos de cuerda se utilizan en un contexto religioso, durante una procesión, y para acompañar a Atahuallpas durante la misma procesión.

Las diapositivas 69 a 74 muestran una orquesta de cuerdas compuesta por un violín, dos mandolinas, dos guitarras, una quena y un vocalista.

Las diapositivas 75 a 80 muestran cómo una guitarra es construida por un especialista local.

La última llegada a la escena musical son las bandas de música de origen europeo:

Las diapositivas 81 a 95 muestran la importancia de estas bandas: acompañan el cuadro del patrón de Caraz durante la procesión; se utilizan para animar una boda en Tumpa/Yungay; y participan en el desfile del Día de la Independencia en Caraz/Huaylas.

Las diapositivas 96 a 99 muestran el grupo de música folclórica "Alpamayo" en una taberna en Huaraz.

Presentación de diapositivas

Los ejemplos musicales

Grabé el sonido original en una grabadora Uher 4200 IC con un micrófono Sennheiser MD421, usando cinta Agfa PE46 Hifi, y recopilé la cinta maestra en cinta Ampex GM-3600 en el estudio de sonido del Royal Tropical Institute en Amsterdam, después de lo cual hice 8 copias en cinta Ampex GM-3600. Jan Tuender/Amsterdam copió la cinta maestra en casetes TDK-AD90.

Ejemplo musical núm. 1 (1:48)

Canto de un himno, "Bendigamos al Señor" del Padre Fausto, seguido de la oración "Padre Nuestro", durante la procesión del 3 de julio de la fiesta de Santa Isabel de Huaylas, 1981.

Ejemplo musical núm. 2 (2:18)

Canción religiosa "Qoya waraq qoyllur" cantada por Rosita Avila, Caraz, el 25 de octubre de 1980.

Kuyakoq María
Amorosa María
Qoya waraq qoyllur
Estrella de la mañana
Shumaq kuyee mama
Hermosa y querida madre
Ankupeekallaamee
Ten piedad de nosotros
Waree wanukkupti
Mañana, cuando yo muera
Shumaq mamallayri
Hermosa madre

Kuyee waweekiman
Tu amado hijo
Qayakaramunki.
Vas a implorar.

(se repiten las primeras cuatro líneas)

Waktsa vidallacho
En mi pobre vida
Waqar purillaptii
Cuando camino, llorando
Chakilleekiman chayamuu
Vengo a tus pies
Makillaakuna tsoqpashqa
Mis manos entrelazadas.

(se repiten las primeras cuatro líneas)

Ejemplo musical núm. 3 (2:30)

Huayno especial para el corte del árbol en carnaval (monte) interpretado por dos tocadores de caja & roncadora: Lorenzo Piscoche y Víctor Mejía, durante el carnaval en Acobamba/Yungay, el 2 de marzo de 1981.

Ejemplo musical núm. 4 (3:08)

Marinera "Cascaparina" interpretada por dos tocadores de caja & roncadora: "Las roncadoras de Santo Toribio de Anta". Una persona que toca el güiro menciona muchos pueblos y aldeas en el Callejón de Huaylas. Durante la fiesta de San Pedro en Tumpa, 29 de junio de 1981.

Ejemplo musical núm. 5 (1:55)

Música especial para Pallas, tocada en caja & rayán por Lorenzo Piscoche. Caraz, 17 de diciembre de 1980.

Ejemplo musical núm. 6 (2:09)

Pasacalle, interpretado por Moisés Rosas en caja & huanquilla, para acompañar a Huanquillas durante la fiesta patronal de Huauya/Cara, Fiesta del Niño Angel, el 10 de enero de 1981. Los gritos y el sonido de las cascabeles de metal de los danzantes se pueden escuchar, así como los cohetes que se disparan.

Ejemplo musical núm. 7 (1:16)

16 Caja & huanquilla, durante la procesión del Corpus Cristi en Caraz, el 17 de junio de 1981, la "Bajada de los Santos": imágenes de diferentes caseríos que pertenecen a la parroquia de Caraz.

Ejemplo musical núm. 8 (1:39)

Dos tocadores de caja & pincullo, acompañando a un grupo de Caballeros de Huari durante la fiesta patronal de Carhuaz, Nuestra Señora de la Misericordia, el 30 de septiembre de 1981.

Ejemplo musical núm. 9 (2:49)

Dos flautas y una caja tocando música especial de faena: "Rumigarii". Caraz, 14 de junio de 1981, durante la limpieza de descombres para reconstruir la catedral. Anunciado por el flautista Guillermo Jesús de Huauya/Caraz.

Ejemplo musical núm. 10 (4:17)

Huayno para arranque cóndor interpretado por "Conjunto de Pueblo Libre": dos flautas, una caja y un clarín. Precedido por una explicación de Lorenzo Piscoche.

Ejemplo musical núm. 11 (1:45 y 1:40)

Huayno tocado por dos tinyas y dos chiskas, para acompañar a los Capitanes de Tumpa, durante la fiesta de Santa Eduvigis, el 22 de febrero de 1981. Seguido de una "adoración" anunciada en quechua por Toribio Vactación, uno de los tocadores de chiska.

<u>Ejemplo musical núm. 12</u> (2:31)

Respuesta cantada por un cantor durante Todos los Santos en Huaraz, el 2 de noviembre de 1981, acompañándose en un violín. Seguido por la oración "Padre nuestro".

<u>Ejemplo musical núm. 13</u> (4:37)

Huayno sobre el terremoto de 1970, compuesto y cantado por Maximiliano Rosario Shuan, acompañándose al violín. Huaraz, 4 de noviembre de 1981.

Soy la Ñusta del desierto
De la Cordillera Blanca
Entre relámpagos y truenos
Voy cantando mis canciones.

Llevo la sangre serrana
De mis cóndores coraje
La grandeza de mi Inca
El progreso de mi pueblo.

Pobre mi Huaraz querido
Convertido en escombros
Por la voluntad del cielo
Va cobrando su belleza.

Huaraz, capital andino
Del departamento de Ancash
En sus parques y avenidas
Floreciendo lentamente.

(Fuga)

Como no he de llorar
Como no he de sufrir
Por Huaraz querida
Pueblo donde nací, caray
Pueblo generosa, caray.

Ay mamaeita, imaneechi tsarikaman
Oh mujercita, debe ser lo que pasó que me afecta
Rikaptii, nawillaami waqakurin
Cuando lo veo, mis ojos lloran
Ay mamaeita, imaneechi tsarikaman (qa)
Oh mujercita, debe ser lo que pasó que me afecta
Yarpaptii, shonqollaami llakikurin.
Cuando lo recuerdo, mi corazón se aflige.

<u>Ejemplo musical núm. 14</u> (2:45)

Huayno "Río Santa" cantado por Eloy Cano, tocando el arpa. Caraz, el 8 de Setiembre, 1980.

Río Santa, Río Santa, caudaloso
Río Santa, Río Santa, caudaloso
Quiero que lleves todas mis penas al olvido
Quiero que lleves todas mis penas al olvido
Todos me dicen, todos me cuentan, que eres santa
Todos me dicen, todos me cuentan, que eres santa
De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa
Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa
De qué te vale, de qué te sirve, que eres santa
Si tus corrientes son traicioneras, Río Santa.

(Fuga)

Markacho yakucho keekarga
En el pueblo, en el agua
Siempriran kikiipa keekanki
Tú siempre serás mía
Akapano kiriiki wishushgapis
Desdentado como un cuye
Siempriran kikiipa keekanki.
Siempre serás mía.

<u>Ejemplo musical núm. 15</u> (3:53)

Huayno "Perdi mi soltería" cantada por , acompañándose en el arpa.
Huaylas, 5 de julio de 1981.

Destino dónde me llevas
Dónde me arrastraras
Por valles desconocidos
Voy contemplando
Mirando bellas mujeres
Hermosas flores
Ya no hay remedio en mi vida
Perdí ya mi soltería.

(repetir)

Tarde sera de tu cariño
Ay amor mío
Ya que perdí en este mundo
Mi juventud
Sin saber que me querías
Ay amor mío
Lloraré mi desengaño
Cruel desventura.

(Fuga)

Con el destino nunca se puede
Tal vez mañana vuelvas a mí
y paisanita, mujer bonita
Tarde o temprano seras de mí.

(repetir)

<u>Ejemplo musical núm. 16</u> (1:25)

Dos violines, un tinya y una chiska acompañando a un grupo de Shaqapas con un pasacalle en el camino a la casa del patrocinador. Durante la fiesta patronal de Carhuaz, Nuestra Señora de la Misericordia, el 23 de septiembre de 1981. Nota los cascabeles.

<u>Ejemplo musical núm. 17</u> (2:04)

Un grupo de Shaqshas, "Los Shaqshas de Yungay", con sus músicos (dos violines, dos tinyas y dos chiskas) despidiéndose de la Virgen de Lourdes, la patrona de Huanchuy/Yungay. . El líder del grupo, Ciro Luna, anuncia la música. Nota los cascabeles. Huanchuy, 12 de febrero de 1981.

<u>Ejemplo musical núm. 18</u> (2:06)

Grupo de Atahuallpas de Paramonga: canción sobre el asesinato del último Inca Atahuallpa, acompañado de violín, tambor tenor y bombo. Fiesta patronal de Carhuaz, Nuestra Señora de la Misericordia. 1 de octubre de 1981 (octava).

<u>Ejemplo musical núm. 19</u> (4:00)

Huayno "Desde el momento que te fuiste", interpretado por Pascual Ramírez (arpa) y Melicio Luna (violín), anunciado por Melicio Luna. Ambos músicos cantan también. Nota los cohetes que se disparan afuera. Durante la fiesta patronal de Mancos/Yungay , San Roque, 16 de agosto de 1981.

<u>Ejemplo musical núm. 20</u> (1:45 y 1:50)

Dúo de violín y arpa tocando un huayno en la casa del patrocinador durante la fiesta patronal de Tocash/Pueblo Libre, Virgen de Guadalupe, 13 de diciembre de 1980. El violinista canta y los espectadores baten el ritmo en el cuerpo del arpa y cantan. El texto está en español y la fuga está en español y quechua. Ambos son difíciles de entender. El huayno es seguido por la música tocada durante la procesión, para acompañar a los danzantes Mozo, cuyos cascabeles de metal se pueden escuchar, así como la banda que camina detrás de la imagen.

<u>Ejemplo musical núm. 21</u> (1:55 y 1:20)

Huayno "Huaylinito orgulloso" cantado por un grupo de Incaicos del barrio Delicados, acompañados por violín y arpa. Se puede escuchar el craqueo de hondas, así como ruido de fondo. Durante la fiesta patronal de Huaylas, Santa Isabel, el 6 de julio de 1981.

Huaylas, tierra tan querida
Huaylas, tierra tan hermosa
Con tus mejores canciones
Yo te canto con ternura
Yo te canto con ternura.

La cordillera, Río Santa
Son los que unen con mi tierra
Pueblo Ancash tan querido
Por su belleza escogida
Por su belleza escogida.

Mi Huaylinito, por que llora
Mi Caracino, por que sufre
Sabiendo que yo te quiero
Con el alma y el corazón
Con el alma y el corazón.

(Fuga)

Sabiendo que yo te quiero
Te fuiste de mi poder
Sin compasión me dejaste
Limeñito sin corazón.

Canción religiosa, "Adoración", dirigida a Santa Isabel por un grupo de Inoaioos del barrio Nahuinyaou, acompañados por violín y arpa, durante la procesión del 6 de julio de 1981. Una banda puede ser escuchada en el fondo.

Reina de Atun Huaylas
Reina de las nieves
Santa Isabel
Reina de mi tierra
Por ti estoy siempre feliz.

Tu siempre serás
De Huaylas la luz
Siempre reinarás
En mi ciudad.

<u>Ejemplo musical núm. 22</u> (1:32)

Un arpa y dos violines acompañando a Antihuanquillas, un grupo de danza tradicional, durante la procesión de Nuestra Señora de la Misericordia, patrona de Carhuaz, el 23 de septiembre de 1981 . Nota los bastones de ritmo con cascabeles de metal.

<u>Ejemplo musical núm. 23</u> (1:50)

Un grupo de Ñustas durante la procesión de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz, el 24 de septiembre de 1981. Están acompañados por un arpa, dos violines, una trompeta con sordina, un saxofón alto y un saxofón tenor, y cantan a intervalos. Cohetes y una banda se escuchan en el fondo.

Ejemplo musical núm. 24 (1:07)

Un grupo de Negritos, acompañados por un arpa, dos violines, una trompeta con sordina y un clarinete, durante la fiesta patronal de Carhuaz, Nuestra Señora de la Misericordia, el 1 de octubre de 1981. La música tocada es música de danza especial.

Ejemplo musical núm. 25 (1:18)

Un grupo de Cuzqueños, acompañados por un arpa, dos violines, una tinya, un saxofón alto y una trompeta con sordina, durante la fiesta patronal de Carhuaz, Nuestra Señora de la Misericordia, el 1 de octubre de 1981.

Ejemplo musical núm. 26 (2:55)

Una orquesta de cuerdas llamada "Ecos del Callejón de Huaylas" y compuesta por un violín, una mandolina y dos guitarras, tocando una polca: "Mi ultima huella". En una fiesta de despedida para el alcalde de Caraz el 7 de noviembre de 1980.

Ejemplo musical núm. 27 (3:20)

Un huayno llamado "Mi pecho es un cementerio", tocado por la orquesta de cuerdas "Centro Musical Yungay" en una boda en Punyán/Yungay, el 21 de marzo de 1981. Nota el acordeón.

Ejemplo musical núm. 28 (1:49)

Una marcha religiosa llamada "Cruzpanani", interpretada por la banda "Juventud de Caraz" durante la procesión de la patrona de Tocash/Pueblo Libre, Virgen de Guadalupe, 13 de diciembre de 1980.

Ejemplo musical núm. 29 (1:08)

Una marcha militar, interpretada por la banda de la Guardia Republicana del Perú, para acompañar a los patrocinadores a su casa el 23 de septiembre de 1981, la víspera de la fiesta de Nuestra Señora de la Misericordia de Carhuaz.

Ejemplo musical núm. 30 (1:14)

La banda militar del Batallón "Huascaran" Nuesde Caraz, toccndo una marcha durante el desfile del 25 de julio de 1981, aniversario de la Creación Política de la provincia de Huaylas.

Ejemplo musical núm. 31 (2:05)

Pasodoble interpretado por la banda "Juventud de Carhuaz" durante las corridas de toros en Carhuaz, el 26 de septiembre de 1981.

Ejemplo musical núm. 32 (2:30)

Huayno-cumbia, interpretada por la banda orquesta "Hijos de Shupluy" durante el carnaval de Yungay, el 3 de marzo de 1981. Nota el güiro.

Ejemplo musical núm. 33 (3:54)

El grupo de música folk "Hermanos del Ande" actuando en la taberna "Imantata" en Huaraz. Tocan el vals peruano "Xenobia" y cantan también. Huaraz, 29 de octubre de 1981.

Ejemplo musical núm. 34 (4:59)

Grupo de música folk "Kusy Chasky" tocando el huayno "Río Santa" en la taberna "El Estribo" en Huaraz, el 5 de septiembre de 1981. Los músicos también cantan, mientras la gente baila, silba y aplaude.

La película

La película fue rodada el 1 de octubre de 1981, la octava de la fiesta patronal de Carhuaz. (ver capítulo 4.2.1.1 para una descripción de esta fiesta) Se utilizó una cámara de 8 mm (macro Nizo 481), y se filmó un total de 60 minutos en película Kodachrome 40. El sonido fue grabado por Frenk Boeren, un estudiante holandés de la Universidad Agrícola de Wageningen, que vivía en Carhuaz en ese momento. La película consta de dos partes: la mañana cuando los grupos de danza con sus músicos y visitantes llegan a Carhuaz, y la tarde cuando se lleva a cabo una procesión que dura alrededor de cinco horas. Para ser móvil, no se utilizó trípode; cuando se utiliza este enfoque "activo", se puede hablar de la "cámara participante", análoga a la observación participante. Los eventos fueron registrados lo más fielmente posible, y no fueron dirigidos, organizados, reconstruidos o ficcionalizados. El montaje, aunque una intervención deliberada, se hizo en consecuencia y no fue más que una compresión del tiempo real (cinco horas) en el tiempo de película (60 minutos) y, en última instancia, la película terminada (30 minutos). Por lo tanto, se puede decir que el evento dio forma a la película.

8 Las copias fueron hechas en casetes de video Sony KCA-30K por Studio Otto/Soest.

Película "Nuestra Señora de la Misericordia - fiesta patronal de Carhuaz (Perú)" (31 min.)

Apéndice 2: los cuestionarios

Cuestionario 1 (grupos tradicionales, orquestas de cuerdas, grupos de música folk)

1. ¿Nombre del grupo. Cómo nació el nombre?
2. ¿Lugar de origen?
3. ¿Fecha de fundación? Quién inició el grupo? Con qué finalidades?
4. ¿Número de integrantes: nombre, edad, sexo, qué instrumento(s)toca, grado de instrucción, profesión, de dónde es?
5. ¿Nombre del director?
6. ¿Cómo han adquirido los instrumentos?
7. ¿Cuál es el valor de los instrumentos?
8. ¿Quién es dueño de los instrumentos?
9. ¿Llevan vestimenta especial?
10. ¿Cuánto ganan?
11. ¿Hay instituciones que les apoyan?
12. ¿Han grabado discos?
13. ¿Qué clase de música tocan?
14. ¿Cuál es su repertorio?
15. ¿Cómo obtienen su repertorio? (Composición suyo o de otros, radio, etc.)?
16. ¿Saben leer música? Quién les ha enseñado?
17. ¿Tienen partituras? De quién(es) las han obtenido?
18. ¿En qué ocasiones tocan Uds? Dónde?
19. ¿Cantan los integrantes mismos, o llevan cantante? Es varón o mujer? En qué ocasiones canta?
20. ¿Cuándo se puede llamar "aficionado" o "profesional" a un músico?
21. ¿Cuándo se dice que un conjunto es bueno/malo?
22. ¿Pueden darme unos ejemplos de conjuntos buenos/malos?
23. ¿Qué significa la palabra "música" para Uds?
24. ¿Cuál es la finalidad de la música, según Uds?
25. ¿Por qué tocan Uds?

Cuestionario 2 (bandas)

1. ¿Nombre de la banda?
2. ¿Lugar de origen?
3. ¿Director de la banda: nombre, edad, lugar de nacimiento, educación, profesión?
4. ¿Fecha de fundación de la banda?
5. ¿Número de integrantes?
6. ¿Instrumentos utilizados?
7. ¿Dónde compran los instrumentos?
8. ¿Cuál es el valor de los instrumentos?
9. ¿Quién es dueño de los instrumentos?
10. ¿Cuál es el repertorio?
11. ¿Qué clases de música tocan?
12. ¿Los músicos saben leer música?
13. ¿Quién les ha enseñado?
14. ¿Qué partituras tienen?
15. ¿De quién(es) las han obtenido?
16. ¿Quién da el tono para cada pieza?
17. ¿Cuándo se puede llamar "aficionado" a un músico?
18. ¿Cuándo se puede llamar "profesional" a un músico?
19. ¿Cuándo se dice que un músico es bueno/malo?
20. ¿Cuándo se dice que una banda es buena/mala?
21. ¿Puede darme unos ejemplos de buenas bandas?
22. ¿Por qué tocan Uds?
23. ¿En qué ocasiones tocan, y dónde?
24. ¿Hay ocasiones en que no tocan bandas?
25. ¿En qué trabajan los músicos, aparte de la música?
26. ¿Llevan vestimenta especial, como uniformes?
27. ¿Cuánto ganan al dia?
28. ¿Cuál es la función de la música, según Ud?
29. ¿Qué significa la palabra "música" para Ud?

Cuestionario 3 (ejecutantes individuales)

1. ¿Nombre, edad, sexo, de dónde es, dónde vive, grado de instrucción, profesión?
2. ¿Qué instrumento(s) toca Ud? Canta Ud?
3. ¿Cómo ha adquirido su(s) instrumento(s)?
4. ¿Cuál es el valor de su(s) instrumento(s)?
5. ¿Desde cuándo toca Ud?
6. ¿Cómo ha aprendido a tocar?
7. ¿Hay otras personas en su familia que tocan algún instrumento?
8. ¿Toca Ud. solo, o también en conjunto(s)?
9. ¿Qué clase de música toca Ud?
10. ¿Cuál es su repertorio?
11. ¿Cómo obtiene su repertorio? (Composición suya o de otro, radio, etc)
12. ¿Sabe leer música Ud? Cómo ha aprendido?
13. ¿Tiene partituras? De quién(es) las ha obtenido?
14. ¿Lleva vestimenta especial?
15. ¿Cuánto gana Ud?
16. ¿Ha grabado disco(s) Ud?
17. ¿En qué ocasiones toca Ud? Dónde?
18. ¿Cuándo se puede llamar "aficionado" o "profesional" a músico?
19. ¿Cuándo se dice que un músico es bueno/malo?
20. ¿Puede Ud. darme unos ejemplos de músicos buenos/malos?
21. ¿Qué significa la palabra "música" para Ud?
22. ¿Cuál es la finalidad de la música, según Ud?
23. ¿Por qué toca Ud?

Cuestionario 4 (grupos de danza tradicional)

1. ¿Nombre de la danza?
2. ¿Cuál es el origen de la danza?
3. ¿Cuántos danzantes hay? (Hombres/mujeres)
4. ¿Quién dirige a los danzantes?
5. ¿Desde cuándo existe el grupo?
6. ¿Danzantes: nombre, edad, sexo, de dónde es, grado de instrucción, profesión?
7. ¿Músicos acompañantes: nombre, edad, sexo, de dónde es, qué instrumento(s) toca, grado de instrucción, profesión?
8. ¿Qué clase de música tocan?
9. ¿Cómo han adquirido la música?
10. ¿Cómo han adquirido los instrumentos?
11. ¿Cuál es el valor de los instrumentos?
12. ¿Quién es dueño de los instrumentos?
13. ¿Saben leer música?
14. ¿Qué vestimenta llevan?
15. ¿Cuál es el significado de la vestimenta?
16. ¿Cuales son los pasos de la danza?
17. ¿Cuál es el significado de los pasos de la danza?
18. ¿En qué ocasiones bailan Uds? Dónde?
19. ¿Cómo aprenden a bailar?
20. ¿Cuándo se dice que un danzante es bueno/malo?
21. ¿Cuándo se dice que una danza es bien ejecutada?
22. ¿Son aficionados o profesionales? Por qué?
23. ¿Por qué bailan Uds? Cuál es la finalidad de la danza?
24. ¿Ganan dinero?

Cuestionario 5 (fabricantes de instrumentos)

1. ¿Nombre, edad, sexo, de dónde es, dónde vive, grado de instrucción, otras profesiones?
2. ¿Desde cuándo hace instrumentos?
3. ¿De quién/cómo ha aprendido a hacer instrumentos?
4. ¿Qué clase de instrumentos hace?
5. ¿Solo, o con ayuda de alguien?
6. ¿De qué material(es) se hacen los instrumentos?
7. ¿De dónde obtiene el material?
8. ¿Quienes compran sus instrumentos?
9. ¿Cuánto cuestan los instrumentos?
10. ¿Cuánto tiempo se demora para hacerlos?
11. ¿Sus trabajos son de creatividad propia, o copia de otros?
12. ¿Qué instrumentos toca Ud?
13. ¿Qué música toca/prefiere Ud?
14. ¿Participa Ud. en conjunto(s)?
15. ¿Alguien de su familia practica algún instrumento?

Glosario

adoración: música religiosa tocada en la iglesia para una Virgen o Santo.

aerófonos: instrumentos a través o en los que se hace vibrar el aire. (véase el capítulo 2. 2.1.3)

agente municipal: agente o representante municipal, funcionario principal de un barrio.

alcalde pedaneo: pequeño alcalde, oficina municipal (india) para gestionar los asuntos locales.

antara: (ver zampoñas)

Antihuanquillas: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

arranque condor: (ver 'condor rachi')

Atahuallpas: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

auqui: payaso o "diablo" que acompaña a grupos de danza tradicionales. Literalmente: "anciano" (quechua).

bajada: día antes del día principal de una fiesta patronal, cuando la imagen se baja de su pedestal. (ver víspera)

baile: baile de pareja secular, e.g. huayno, marinera, cumbia.

banda: una banda de música, de origen europeo.

banda de guerra: una banda de música militar de origen europeo.

barrio: una subdivisión del distrito.

bombo argentino: tambor de dos membranas; utilizado por grupos de música folclorica. (ver membranófonos)

broquel: pequeño escudo de madera utilizado por Huanquillas. (ver idiófonos)

Caballeros de Huari: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

Cahuallus: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

caja: tambor grande de dos membranas hecho de un tronco de eucalipto ahuecado, con bordones. (ver membranófonos)

cajón: caja que es golpeada rítmicamente con ambas manos por un tocador que esta sentado encima. (ver idiófonos)

campero: líder de un grupo de danza tradicional.

cantina: un pequeño bar, a menudo improvisado en el momento de una fiesta patronal.

Capitanes: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

carga: (1) patrocinio de la fiesta; (2) ministerio civil.

Chapetones: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

charango: un instrumento de cuerda con un resonador hecho con el caparazón de un armadillo; utilizado por grupos de música folclórica.

chiska: una flauta de seis agujeros, hecha de caña. (ver aerófonos)

cholo: una persona que no es indio ni mestizo en un sentido cultural.

cordófonos: instrumentos que consisten en una o varias cuerdas estiradas entre puntos fijos. (véase el capítulo 2.2.1.4)

cromático: escala musical que consta completamente de semitonos.

chuscada: (ver huayno)

clarín: una trompeta natural transversal, hecha de caña y madera. (ver aerófonos)

coliseo: estadio en Lima donde se realizan actuaciones de música y danza de la sierra el domingo por la tarde.

colocación: último día de una fiesta patronal, cuando la imagen de la Virgen o Santa es devuelta a su lugar.

comunitas: un sentimiento de unión.

cóndor rachi: un concurso organizado durante el carnaval en el que jinetes usando sus manos intentan matar a un cóndor que está suspendido de un arco. (ver capítulo 4.2.1.2)

conjunto tropical: un conjunto que toca música "tropical" como cumbias y salsa, así como música pop occidental.

corrido: tipo de canto de origen mexicano.

creación política: el reconocimiento de la creación política de una provincia o distrito, que se celebra anualmente. (véase el capítulo 4.2.3.2)

criollo:un español nacido en las colonias. Hoy en día: alguien que vive en un pueblo costero.

criollo (género): tipos costeros de música y danza, como el vals peruano, la marinera y la polca. (ver capítulo 2.3)

cumbia: música "tropical", originaria de Colombia, perteneciente al género internacional.

Cuzqenos: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

danza: música para acompañar a grupos de danza tradicional durante las procesiones, pertenecientes al género vernáculo.

danzante: danzante tradicional.

delantero: líder de una fila de danzantes tradicionales.

despedida: música religiosa tocada para una Virgen o Santa.

devoto: devoto de un santo, que paga parte de los gastos de una fiesta religiosa.

diatónico (escala): una escala compuesta de siete notas a la octava, por ejemplo: G A B C D E Fis.

faena: obra pública colectiva, trabajo tributario. (véase el capítulo 4.2.3.1)

flauta: una flauta de seis agujeros, hecha de caña. (ver aerófonos)

fox incaico: un tipo de música que pertenece al género internacional.

fuga: la última y más rápida parte de un huayno o un pasacalle.

guiro: una calabaza ahuecada con muescas, que se sostiene en la palma de la mano y se raspa con un palo. (ver idiófonos)

helicón: tuba grande circular. (ver aerófonos)

huanquilla: una flauta de pico con tres agujeros, hecha de caña o plástico. (ver aerófonos)

Huanquillas: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

Huaras: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

huaylas: tipo popular de música y danza del Valle del Mantaro en el centro de Perú.

huayno: el tipo más popular de música vernácula, canción y danza, a menudo con una melodía pentatónica y un ritmo binario síncope en 2/4. (ver capítulo 2.5.1)

huayno-cumbia: una combinación del huayno vernáculo y la cumbia internacional, también llamada "chicha".

idiófonos: instrumentos que producen sonido sin necesidad de cuerdas o membranas tensas debido a la rigidez y elasticidad del material. (véase el capítulo 2.2. 1.1)

Incaicos: un tipo de grupo de danza tradicional. (ver capítulo 2.5.1)

internacional (género): tipos latinoamericanos de música y danza como el fox incaico, el pasodoble, la cumbia y la salsa. (ver capítulo 2.3)

Inti-raymi: fiesta precolombino del Sol.

lliklla: tela de transporte.

marcha regular: música religiosa interpretada por bandas durante las procesiones.

marinera: un tipo de baile del género criollo, bailado por personas de Lima y otras ciudades costeras.

mayordomo: patrocinador de una fiesta.

membranófonos: instrumentos que por medio de una o más membranas fuertemente estiradas producen sonido cuando un agente las hace vibrar. (véase el capítulo 2.2.1.2)

monte: árbol decorado con frutas y otros pequeños regalos durante el carnaval.

Mozos: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

mudanza: cambio en el movimiento de los grupos de danza tradicional.

Negritos: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

Ñustas: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

Pallas: (véase Ñustas)

pasacalle: un tipo vernáculo de música y danza.

Pashas: intérpretes masculinos disfrazados que llevan largos látigos en la fiesta de Santa Isabel de Huaylas. (véase el capítulo 4.2.1.1)

peña (folclórica): taberna en centros urbanos donde se interpreta música folk latinoamericana en vivo.

peña criolla: un conjunto que toca música criolla como valses peruanos y marineras. También: una taberna donde se realiza este tipo de música. (ver capítulo 4.2.3.4)

pentatónico (escala): una escala compuesta de cinco notas a la octava por ejemplo: G A B D E.

pincullo: flauta de pico de tres agujeros, hecha de caña. (ver aerófonos)

pututo: trompeta natural hecha de una concha.

quena: flauta sin canal de insuflación, con seis o siete agujeros y un agujero para el pulgar, hecha de madera o plástico. (ver aerófonos)

rayán: flauta de pico con tres agujeros, hecha de madera. (ver aerófonos)

república: (ver faena)

roncadora: flauta de pico con tres agujeros, hecha de madera. (ver aerófonos)

sacachina: un charango con forma de pequeña guitarra; utilizado por grupos de música folk. (ver cordófonos)

salsa: música "tropical", originaria de Puerto Rico, perteneciente al género internacional.

shaqapas: cascabeles hechos de cáscaras de fruta seca, usados por danzantes Shaqapas y Shaqshas. (ver idiófonos)

Shaqapas: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

Shaqshas: un tipo de grupo de danza tradicional. (véase el capítulo 2.5.1)

síncope: cuando la primera nota del metro se acentúa fuertemente.

tambor tenor: pequeño tambor de doble parche, de origen europeo. (ver membranófonos)

taqui: unidad precolombina de música, poesía y danza.

timbales: dos tambores con cuerpos metálicos de diferentes tamaños. (ver membranófonos)

tinya: pequeño tambor de doble parche hecho de un tronco maguey ahuecado, con una cuerda bordón. (ver membranófonos)

vals criollo: un tipo de vals bailado por personas de Lima y otras ciudades costeras, perteneciente al género criollo.

varayoq: funcionario político y religioso de una comunidad india; literalmente: "el que tiene una vara ceremonial".

vernáculo (género): tipos indígenas de música y danza, como el huayno, el pasacalle, el yaraví y la danza. (ver capítulo 2.3)

víspera: el día antes del día principal de un fiesta.

yaraví: una canción triste, perteneciente al género vernáculo.

zampoñas: un conjunto de flautas sin canal de insuflación, en filas individuales o dobles; utilizado por grupos de música folk (ver aerófonos)

Literatura

Abrahams, R.D. and S.Kalčik
1978 "Folklore and cultural pluralism". In: Folklore in the modern world, ed. by R.M.Dorson, pp.223-236. The Hague, etc.: Mouton.

Albó, X.
1974 "Santa Vera Cruz Tatita". In: Allpanchis, vol.7, pp.163-215.

Angeles C., C.A.
1953a "La danza de los 'shacshacs'". In: Perú Indígena, vol.IV, no.9, pp.135-139.

1953b "Cuatro danzas de la provincia de Huaylas". In: Tradición, año III, vol.V, pp.34-38.

Arguedas, J.M.
1954 "La música folklórica y popular en el Perú". In: Panorama, no.1, año 1, pp.23-24.

1958 "El arte popular religioso y la cultura mestiza". In: Revista del Museo Nacional, tomo XXVII, pp.139-194.

1977 "Nuestra música popular y sus intérpretes". Lima: Mosca Azul & Horizonte.

Arguedas, J.M. and M.Guerrero
1981 "La difusión de la música folklórica andina". In: Cuadernos de folklore, no.1, pp.10-22. First published in 1967 and reedited by Club de Folklore, Universidad Nacional Agraria, La Molina, Lima.

Barth, F.
1969 "Introduction". In: Ethnic groups and boundaries, the social organization of culture difference, ed. by F.Barth, pp. 9-38. Boston: Little, Brown.

Bases para la política cultural de la revolución peruana.
1977 In: Runa, Revista del Instituto Nacional de Cultura, no.6, pp.3-7, Lima.

Béhague, G.
1973 "Latin American folk music". In: Folk and traditional music of the Western continents, by B.Nettl, pp.179-206. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Bellenger, X.
1980 "Les instruments de musique dans les pays andins: les instruments dans leur contexte historico-géographique". In: Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, vol.IX, no.3-4, pp.107-149.

Ben-Amos, D.
1975 "Toward a definition of folklore in context". In: Toward new perspectives in folklore, ed. by A.Paredes and R.Bauman, pp. 3-15. Austin,etc.: University of Texas Press.

Berghe, P.L. van den
1974a "Introduction". In: Class and ethnicity in Peru, ed. by P.L. van den Berghe, pp.1-11. International studies in sociology and social anthropology, vol.16. Leiden: Brill.

1974b "The use of ethnic terms in the Peruvian social science literature". In: Class and ethnicity in Peru, ed. by P.L. van den Berghe, pp.12-22. International studies in sociology and social anthropology, vol.16. Leiden:Brill.

Blacking, J.
1973 "How musical is man?". Seattle,etc.: University of Washington Press.

1977 "Towards an anthropology of the body". In: The anthropology of the body, ed. by J.Blacking, pp.1-25. London,etc.: Association of Social Anthropologists of the Commonwealth.

1979 "The study of man as music-maker". In: The performing arts: music and dance, ed. by J.Blacking and J.Kealiinohomoku, pp.3-15. The Hague,etc.: Mouton.

Boas, F.
1965 "Literature, music, and dance". In: General Anthropology, ed. by F.Boas, pp.589-608. New York: Johnson Reprint Corp. (first published in 1938 by D.C.Heath, Boston,etc.)

Bode, B.
1977 "Disaster, social structure, and myth in the Peruvian Andes: the genesis of an explanation". In: Annals of the New York Academy of Sciences, vol.293, pp.246-274.

Bogaart, N.C.R. and H.W.E.R.Ketelaar (eds.)
1983 "Methodology in anthropological filmmaking: papers of the IUAES-Intercongress Amsterdam 1981". Goettingen: Herodot.

Bolaños, C.
1981 "Música y danza en el antiguo Perú". Lima. Catalogue of a temporary exhibit organized by the National Museum of Anthropology and Archaeology and the Department of Music and Dance of the National Institute of Culture, with the collaboration of the Regional Project of Cultural Patrimony PNUD/UNESCO.

Brown, M.F.
1976 "Notas sobre la chonguinada de Junín". In: América Indígena, vol.XXXVI, no.2, pp.375-384.

Buechler, H.C.
1980 "The masked media: Aymara fiestas and social interaction in the Bolivian highlands". The Hague,etc.: Mouton.

Carrión V., A.
1962 "Libro de oro de Yungay". Lima: Editorial Juridica.

CENDAS (Centro de Acción Social)
1972 "Notas preliminares sobre la realidad socio-economica del Callejón de Huailas". Huaraz.

Cohen, R.
1978 "Ethnicity: problem and focus in anthropology". In: Annual Review of Anthropology, no.7, pp.379-403.

Degregori, C.I.
1981 "El otro ranking: de música 'folklórica' a música nacional". In: La Revista, no.4, pp.34-39.

DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo)
1981 "Problema nacional: cultura y clases sociales". Lima: Desco.

Dobyns, H.F. and P.L.Doughty
1976 "Peru, a cultural history". New York: Oxford University Press.

Dobyns, H.F., P.L.Doughty and H.D.Lasswell (eds.)
1971 "Peasants, power and applied social change: Vicos as a model". Beverly Hills,etc.: Sage.

Dorson, R.M.
1976 "Folklore and fakelore: essays toward a discipline of folk studies". Cambridge (Mass.),etc.: Harvard University Press.

1978 (ed.)"Folklore in the modern world". The Hague,etc.: Mouton.

Doughty, P.L.
n.d. "The fiesta of St.Elizabeth: a ceremonial expression of communitas in Huaylas, Peru". Unpublished.

1968 "Huaylas: an Andean district in search of progress". Ithaca: Cornell University Press.

1971a "Community response to natural disaster in the Peruvian Andes". Paper delivered at the 70th annual meeting of the American Anthropological Association.

1971b "Human relations: affection, rectitude, and respect". In: Peasants, power, and applied social change: Vicos as a model, ed. by H.F.Dobyns, P.L.Doughty, H.D.Lasswell, pp.89-113. Beverly Hills,etc.: Sage.

1972 "Peruvian migrant identity in the urban milieu". In: The anthropology of urban environments, ed. by Th.Weaver and D.White, pp.39-50.

1978 "El caso de las asociaciones provinciales voluntarias de Lima: algunos problemas metodológicos y de interpretación". In: Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina, ed. by J.E.Hardoy, R.M.Morse and R.P.Schaedel, pp. 295-313. Lima: SIAP-CLACSO.

1980 "A game of strategy: community interests vs. outside agencies in Peruvian disaster recovery". Paper for the Society of Applied Anthropology.

Durkheim, E.
1968 "Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie". Paris: Presses Universitaires de France. (fifth edition; first published in 1915)

Edmonson, M.S.
1971 "Lore: an introduction to the science of folklore and literature". New York: Holt, Rinehart and Winston.

Feld, S.
1974 "Linguistic models in ethnomusicology". In: Ethnomusicology, vol.XVIII, no.2, pp.197-217.

1976 "Ethnomusicology and visual communication". In: Ethnomusicology, vol.XX, no.2, pp.293-325.

Fell, E.-M.
1973 "Les indiens: sociétés et idéologies en Amérique hispanique". Paris: Armand Colin.

Foster, G.M.
1965 "Peasant society and the image of limited good". In: American Anthropologist, no.67, pp.293-315.

Freilich, M. (ed.)
1970 "Marginal natives: anthropologists at work". New York,etc.: Harper & Row.

Gerbrands, A.A.
1966 "De taal der dingen". The Hague: Mouton.

1968 "The study of art in anthropology". In: The social sciences, problems and orientations, pp.15-21. The Hague: Mouton.

1969 "Socio-cinematografie: de film als werktuig in het moderne sociaal-wetenschappelijke onderzoek". In: Registratie, 1e jrg., no.3, pp.2-8.

1983a "Spiegelen, uitklappen en omkeren: een aspect van etnocommunicatie". In: Liber Memorialis Prof.Dr.P.J.Vandenhoute, pp.211-220. Gent.

1983b Note written by the Department of Ethnocommunication of the Institute of Cultural and Social Studies of the University of Leiden, under the guidance of Prof.Dr.A.A. Gerbrands.

Golte, J., E.Oetling and C.Degregori
1979 "Canciones como expresión del pensamiento campesino andino". In: Indiana, no.5, pp.253-288.

Guamán Poma de Ayala, F.
1936 "Nueva Corónica y Buen Gobierno".(codex péruvien illustré) Paris: Institut d'Ethnologie, Travaux et Mémoires, vol.23. (the original work was written between 1584 and 1614)

Guiraud, P.
1973 "La sémiologie". Que sais-je? no.1421. Paris: Presses universitaires de France.

Hall, E.T.
1973 "The silent language". Garden City: Doubleday.

Hanna, J.L.
1979 "Movements toward understanding humans through the anthropological study of dance". In: Current Anthropology, vol.20, no.2, pp.313-323.

d'Harcourt, R. and M.
1925 "La musique des Incas et ses survivances". Paris: Paul Geuthner.

Hieb, L.A.
1974 "Rhythms of significance: towards a symbolic analysis of dance in ritual". In: New dimensions in dance research, CORD Research Annual VI, ed. by T.Comstock, pp.225-232.

Hilhorst, J.G.M.
1980 "Regional planning in Peru 1968-77: top-down or bottom-up?". I.S.S. Occasional Papers no.83. The Hague: Institute of Social Studies.

Hockings, P. (ed.)
1975 "Principles of visual anthropology". The Hague,etc.: Mouton.

Holmberg, A.
1971 In: Peasants, power and applied social change: Vicos as a model, chapters 1 and 2. Beverly Hills,etc.: Sage.

Holzmann, R.
1966 "Panorama de la música tradicional del Perú". Ministerio de Educación Pública. Lima: Casa Mozart.

1968 "De la trifonía a la heptafonía en la música traditional peruana". In: Revista San Marcos.

Horton, D.E.
1976 "Haciendas and cooperatives: a study of estate organization, land reform and new reform enterprises in Peru". Latin American Studies Program, Dissertation Series, Cornell University, no.67.

Howarth, J.
1973 "Free-reed instruments". In: Musical instruments through the ages, ed. by A.Baines, pp.318-326. Penguin Books.

Huascarán, J.del
1952 "El 'condor-rachi'". Lima: Imprenta Santa María.

Instituto Nacional de Cultura
1978a "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú". Lima: Oficina de música y danza.

1978b "Relación de danzas del departamento de Ancash". In: Boletín de música y danza, no.2, pp.17-21. Lima: Oficina de música y danza.

Izikowitz, K.G.
1935 "Musical and other sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study". Goeteborg: Goeteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhaelles Handlingar, Femte Foeljden, Ser.A, Band 5, N:01.

Jiménez B., A.
1947 "Danzas del departamento de Ancash". In: El Comercio, Lima, March 25, p.8.

1951 "Instrumentos musicales peruanos". Museo de la Cultura, Instrumentos musicales del Peru. Colección Arturo Jiménez Borja, Lima.

Jongkind, C.F.
1974 "Regionale clubs in Lima, Peru". CEDLA Incidentele Publicaties, no.3. Amsterdam.

Josselin de Jong, P.E.de
1956 "De visie der participanten op hun cultuur". In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, deel 112, pp.149-168.

1974 "Het structuralisme in de culturele antropologie". In: Structuralisme, voor en tegen, by J.M.Broekman et al, pp.44-72. Bilthoven: Ambo.

Kadt, E. de
1979 "Tourism: passport to development?". New York,etc.: Oxford University Press.

Kealiinohomoku, J.W.
1974 "Field guides". In: New dimensions in dance research, CORD Research Annual VI, ed. by T.Comstock, pp.245-260.

1979 "Culture change: functional and dysfunctional expressions of dance, a form of affective culture". In: The performing arts: music and dance, ed. by J.Blacking and J.W.Kealiinohomoku, pp.47-64. The Hague,etc.: Mouton.

Keesing, F.M.
1958 "Cultural anthropology: the science of custom". New York,etc.: Holt, Rinehart and Winston.

Keesing, R.M. and F.M.Keesing
1971 "New perspectives in cultural anthropology". New York,etc.: Holt, Rinehart and Winston.

Kessel, J.J.M.M.van
1980 "Danseurs dans le désert: une étude de dynamique sociale". La Haye,etc.: Mouton.

1981 "Danzas y estructuras sociales de los Andes". Cusco: Instituto de Pastoral Andino.

Kunst, J.
1959 "Ethnomusicology". The Hague: Martinus Nijhoff.

Lanning, E.P.
1967 "Peru before the Incas". Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Leach, E.R.
1961 "Rethinking anthropology". London: The Athlone Press.

1976 "Culture and communication: the logic by which symbols are connected". Cambridge,etc.: Cambridge University Press.

Lefebvre, H.
1971 "Musique et sémiologie". In: Musique en jeu, no.4, pp.52-62.

Lévano, C.
1979 "Coliseo, cielo serrano en La Victoria". In: La Calle, año 1, no.18, pp.8-9.

Lévi-Strauss, Cl.
1964 "Le cru et le cuit". Paris: Librairie Plon.

List, G.
1979 "Ethnomusicology: a discipline defined". In: Ethnomusicology, vol.XXIII, no.1, pp.1-4.

Lloréns A., J.A.
1980 "La dictadura musical foránea". In: Marka, año VI, no.175, pp.40-41.

Lomax, A.
1971 "Folk song style and culture". Washington: American Association for the Advancement of Science Publication no.88. (first published in 1968)

1975 "Audiovisual tools for the analysis of culture style". In: Principles of visual anthropology, ed. by P.Hockings, pp.303-322. The Hague,etc.: Mouton.

Macera, P.
1978 "Visión histórica del Perú: del paleolítico al proceso de 1968". Lima: Editorial Milla Batres.

Maguiña Ch., J.S.
1957 "Señor de la Soledad: tradiciones y leyendas". Huaraz: La Hora.

1974 "La Semana Santa a través de la história de la ciudad de Huaraz". Huaraz.

Mariátegui, J.C.
1976 "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana". Lima: Biblioteca Amauta. (first published in 1928)

Marzal, M.M.
1977 "Estudios sobre religión campesina". Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Mason, J.A.
1979 "The ancient civilizations of Peru". Penguin Books. (first published in 1957)

Matos M., J.
1970 "El indigenismo en el Perú". In: El indio y el poder en el Perú rural, pp.202-214. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Matos M., J. et al
1975 "Perú: hoy". Mexico: Siglo Veintiuno Editores.

Matos M., J. (ed.)
1976 "Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú". Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mayer, E.
1970 "Mestizo e indio". In: El indio y el poder en el Perú rural, pp.93-131. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mayer,E. and E.Masferrer
1979 "La población indígena de América en 1978". In: América Indígena, vol.XXXIX, no.2, pp.217-337.

Mead, M.
1975 "Visual anthropology in a discipline of words". In: Principles of visual anthropology, ed. by P.Hockings, pp.3-10. The Hague,etc.: Mouton.

Mendiburu M., A.
1981 "El turismo en la sierra de Ancash: realidad y posibilidades". In: Akury, año 1, no.1, pp.5-8.

Merriam, A.P.
1964 "The anthropology of music". Evanston: Northwestern University Press.

1974 "Anthropology and the dance". In: New dimensions in dance research, CORD Research Annual VI, ed. by T.Comstock, pp. 9-27.

1977 "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology: an historical-theoretical perspective". In: Ethnomusicology, vol.XXI, no.2, pp.189-204.

Ministerio de Trabajo y Promoción Social
n.d. "Migraciones laborales en el Perú: su significación y tendencias actuales". Documento elaborado por el equipo de Migraciones Laborales, en el marco del Proyecto DGE-OIT PER/79/P08.

Monografía de la Provincia de Huaylas
1945-46 Antena, Organo de la Asociación Provincial de Maestros Primarios de Huaylas, Edición extraordinaria, no.VII, Caraz, Peru.

Myers, Ch.S.
1907 "The ethnological study of music". In: Anthropological essays presented to Edward Burnett Tylor (in honour of his 75th birthday), pp.235-253. Oxford: Clarendon Press.

Nattiez, J.-J.
1973 "Analyse musicale et sémiologie: le structuralisme de Lévi-Strauss". In: Musique en Jeu, no.12, pp.59-79.

Nettl, B.
1964 "Theory and method in ethnomusicology". New York: Free Press of Glencoe.

1973 "Folk and traditional music of the Western continents". Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Núñez R., L. and J.A.Lloréns A.
1981a "Lima: de la jarana criolla a la fiesta andina". In: Quehacer, no.9, pp.107-127.

1981b "La música tradicional andina en Lima metropolitana". In: América Indígena, XLI, no.1, pp.53-74.

Oliver-Smith, A.
1977 "Disaster rehabilitation and social change in Yungay, Peru". In: Human Organization, vol.36, no.1, pp.5-13.

1979a "The Yungay avalanche of 1970: anthropological perspectives on disaster and social change". In: Disasters, vol.3, no.1, pp.95-101.

1979b "Post disaster consensus and conflict in a traditional society: the 1970 avalanche of Yungay, Peru". In: Mass Emergencies, no.4, pp.39-52.

Olsen, D.A.
1980 "Folk music of South America: a musical mosaic". In: Musics of many cultures, an introduction, ed. by E.May, pp.386-425. Berkeley,etc.: University of California Press.

ORDENOR-Centro
n.d. "Plan nacional de desarrollo 1981-1982". Sistema Nacional de Planificación, I Comisión Regional de Planificación, Plan regional de desarrollo Ancash-Marañon. Oficina Regional de Planificación del ORDENOR-Centro.

1979 "Informe final de la comisión nombrada por resolución no. 140-79-ORDENOR-Centro para definir el problema de habitabilidad del cono aluviónico de la ciudad de Huaraz".

ORDEZA
1974 "Inventario del patrimonio turístico del Callejón de Huaylas". Huaraz: Dirección Regional en la ZAS-Huaraz, Ministerio de Industria y Turismo. 3 Volumes.

Parker, G.J. and A.Chavez
1976 "Gramática Quechua:Ancash-Huailas/Diccionario Quechua: Ancash-Huailas". Lima: Ministerio de Educación.

Pietschmann, R.
1936 "Renseignements sommaires", introduction to Guamán Poma's Nueva Corónica y Buen Gobierno, pp.vii:xxviii.

Prescott, W.H.
1935 "History of the conquest of Peru". London: George Allen & Unwin. (first published in 1886)

Reck, D.
1977 "Music of the whole earth". New York: Charles Scribner's Sons.

Rodriguez A., L.
1977 "Folklore, cara y sello". In: El Comercio, Lima, May 1, p.13.

Roel P., J.
1959 "El wayno del Cuzco". In: Folklore americano, año VI-VII, no.6-7, pp.129-246.

1977 "Folklore: nuevas formas y expresiones". In: El Comercio, Lima, suplemento especial, January 1.

Rouch, J.
1968 "Le film ethnographique". In: Ethnologie générale, ed. by J.Poirier, pp.429-471. Paris: Enceclopédie de Pleiade.

Royce, A.P.
1977 "The anthropology of dance". Bloomington,etc.: Indiana University Press.

Santa Cruz G., C.
1977 "El waltz y el valse criollo". Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Schreiner, C.
1982 "Musica Latina: Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland". Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Seeger, Ch.
1941 "Music and culture". Proceedings of the Music Teachers National Association for 1940, no.64, pp.112-122.

Smith, R.J.
1975 "The art of the festival, as exemplified by the Fiesta to the Patroness of Otuzco: La Virgen de la Puerta". Lawrence: University of Kansas, Publications in Anthropology no.6

Smith, V.L.
1977 "Introduction". In: Hosts and guests: the anthropology of tourism", ed. by Valene L.Smith, pp.1-14. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Spalding, K.
1974 "De indio a campesino: cambios en la estructura social del Perú colonial". Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Stavenhagen, R.
1975 "Social classes in agrarian societies". Garden City: Doubleday.

Stein, W.W.
1961 "Hualcan: life in the highlands of Peru". Ithaca: Cornell University Press.

1976 "Town and country in revolt: fragments from the province of Carhuaz on the Atushparia uprising of 1855 (Callejón de Huaylas, Peru)". Actes du XLIIe congrès international des américanistes, Paris.

1978 "Rebellion in Huaraz: an analysis of Lima newspaper editorials and related documents of 1885". Paper presented to the seminar "The Andean perspective", Dept. of Anthropology, University of Texas, Austin.

Stevenson, R.
1968 "Music in Aztec and Inca territory". Berkeley,etc.: University of California Press.

Torero, A.
1972 "Lingüística e historia de la sociedad andina". In: El reto del multilingüísmo en el Perú, ed. by A.Escobar, pp.51-106. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Turner, V.W.
1969 "The ritual process: structure and anti-structure". Chicago: Aldine Publishing Company.

Turner, V.W. and E.
1978 "Image and pilgrimage in christian culture: anthropological perspectives". New York: Columbia University Press.

Varon G., R.
1980 "Curacas y encomenderos: acomodamiento nativo en Huaraz, siglos XVI-XVII". Lima: P.L.Villanueva.

Vázquez, M.C. and A.R.Holmberg
1966 "The castas: unilineal kin groups in Vicos, Peru". In: Ethnology, no.5, vol.3, pp.284-303.

Vergara F., C.A.
1981 "Malaya mi suerte: ideología determinista en el huayno". In: América Indígena, XLI, no.1, pp.135-149.

Verger, P.
1945 "Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes". Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Wachtel, N.
1973 "La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena". In: Ideología mesiánica del mundo andino, ed. by Juan M.Ossio A., pp.37-81. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor.

Walton, N.K.
1974 "Human spatial organization in an Andean valley: the Callejón de Huaylas, Peru." Ph.D.dissertation. Athens: Georgia.

Wegner, S.A.
1981 "Identifying Recuaydom: an expanded ceramic inventory for identifying Recuay settlement sites". A revised version of a paper given at the 46th annual meeting of the Society for American Archaeology, San Diego, Cal.

Wertheim, W.F.
1975 "Evolutie en revolutie: de golfslag der emancipatie". Amsterdam: Van Gennep.

Wolf, E.R.
1955 "Types of Latin American peasantry: a preliminary discussion". In: American Anthropologist, no.57, pp. 452-471.

Wolf, E.R. and E.C.Hansen
1972 "The human condition in Latin America". New York,etc.: Oxford University Press.

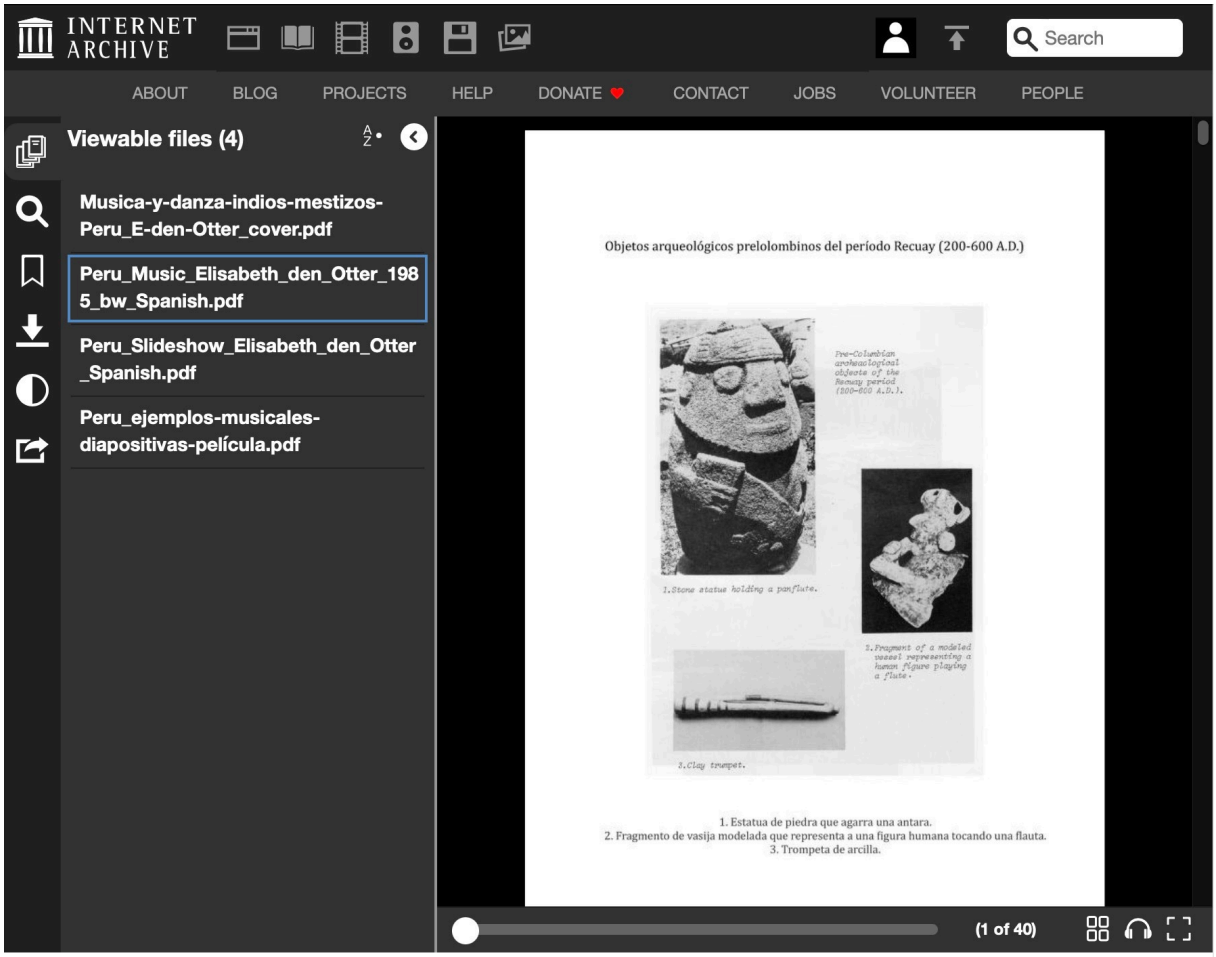
Yaranga, A.
1982 "El wayno en la civilización andina". Paper presented at the 44th International Congress of Americanists, Manchester.

Yauri M., M.
1979 "Leyendas ancashinas". Lima: P.L.Villanueva.

Zoest, A.van
1978 "Semiotiek: over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen". Baarn: Ambo.

Fotografías

https://archive.org/details/musica-y-danza-de-indios-y-mestizos-en-un-valle-andino-del-peru/Peru_Music_Elisabeth_den_Otter_1985_bw_Spanish



Música y danza de indios y mestizos en un valle andino del Perú

Lists Favorite Share Flag